КОНСТАНТИН ВАСИЛЬЕВ

Анатолий Доронин

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

От производителяВ книге рассказывается о творческом пути художника Константина Васильева, прожившего недолгую, но яркую жизнь, создавшего редкие по художественной значимости и философской глубине произведения, которые неизменно вызывают стойкий интерес и со временем раскрываются для современников в своей сокровенной провидческой глубине.

В книге помещены цветные иллюстрации самых знаменитых работ художника, а также ранее не публиковавшиеся работы юного К. Васильева, его личные фотографии и фотодокументы из семейного архива.

- Анатолий Доронин
  - ПРЕДИСЛОВИЕ
  - КОНСТАНТИН ВЕЛИКОРОСС
  - ДЕТСТВО
  - В ДОМЕ ПРОТИВ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ
  - НОВЫЕ ДРУЗЬЯ
  - ПОРА ИСПЫТАНИЙ
  - НЕДОГОРЕВШАЯ СВЕЧА
  - ЭПИЛОГ
  - ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА
  - ВЫСТАВКИ КАРТИН КОНСТАНТИНА ВАСИЛЬЕВА
  - ОТЗЫВЫ ПОСЕТИТЕЛЕЙ ВЫСТАВОК ХУДОЖНИКА
  - СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ
  - Иллюстрации

Анатолий Доронин
КОНСТАНТИН ВАСИЛЬЕВ

Светлой памяти моего отца — Доронина Ивана Антоновича посвящаю

ПРЕДИСЛОВИЕ

Константин Васильев стремительно ворвался в художественный мир современников и занял в нем свое особое место, как показало время, навсегда. Нередко люди, прежде не интересовавшиеся живописью, увидев его картины, испытывают состояние катарсиса — высочайшего духовного потрясения, — не могут сдержать восторга, а порой и слез.

Нечасто в истории России духовными лидерами становились не философы и писатели, а живописцы. Нечасто кисть художника так волновала русского человека. Магнетизм его творчества не отпускает подолгу, пробуждая в зрителях генетическую память, перенося воображение современников в легендарную эпоху величия и духовной мощи нашего народа.

Интуиция художника переносит его за тысячи лет до Рождества Христова, в те достопамятные времена, когда предки наши, почитавшие себя внуками Даждьбога, совершали богатырские подвиги и свято чтили традиции Рода. И если в этом направлении художник двигался, полагаясь в основном на собственные прозрения и интуицию (информация о мифологии славян в конце 60-х годов была весьма фрагментарна), то в изучении прошлого родственных народов ему помогали литературные источники и прежде всего скандинавские, представлявшие собой целостный мифологический материал.

Творчески перерабатывая мифы и фольклор разных стран, Васильев пришел к убеждению, что каждому народу присуща особая духовность, сохраняющаяся в его генофонде; то есть в генетическом материале любой нации запечатлен ее «духовный путь», а древние боги и богини — это небесные покровители, формирующие археобраз (архетип) данного народа.

Константин Васильев верил в это, он искал непроторенные пути в открытии истоков славянского мировоззрения. В своих картинах-символах художник отражал духовный потенциал русского народа с тысячелетними корнями, как в свое время А.С.Пушкин раскрыл в могучем русском языке глубины исконной мудрости предков.

Пушкин провидчески угадал, нащупал какой-то нерв, способный пробудить к жизни, казалось бы, атрофированный организм — Древнюю Русь… Об этом его гениальные строки:

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,

Его гений, словно луч света, выхватил из тьмы единственный путь, на котором русский человек может вновь обрести свое достоинство и величие!

И если А.С. Пушкин постигал историю Отечества с помощью языка русской словесности, то живописец Константин Васильев обратился к языку символов.

Долгое время друзья художника не понимали, почему, блестяще ориентируясь в истории многих народов, он упорно игнорировал исторические сюжеты в своем творчестве. И, пожалуй, только теперь, по прошествии двух с лишним десятилетий после гибели Константина Васильева, стало очевидным, что масштаб личности художника не позволял ему просто отображать факты истории Отечества. Его влекла мифология, тайна, которую он должен был непременно разгадать. А магическое для многих понятие «фактологический материал» К. Васильев воспринимал как некую преграду на пути к правде, дозированную информацию, которая в угоду правителям всех веков перекрывает пути к подлинному знанию, препятствует полноценной духовной жизни людей, обрекая их на жалкое существование манкуртов. Прошлое, в понимании художника, находится за непреодолимыми искусственными барьерами, и, что самое страшное, из-за этого обрываются важнейшие звенья в цепи духовной преемственности народа.

Васильев решил разрушить ложные построения и нагромождения «фактов», чтобы взору человека предстала в сияющей гармонии красота Божественного мира!

С этой задачей ему помог справиться язык символов, работающий на генетическом уровне, проникающий непосредственно в человеческую душу, вызывая в ней резонанс ответного чувства. Созданные полотна мифологического жанра — это законченные образы-символы, то сокровенное, что каждый из нас носит в себе всю жизнь, но не в состоянии четко представить, а тем более выразить. И вдруг — это потаенное, драгоценное, упрятанное в недрах подсознания, является в красках на полотнах мастера! Возможно, именно такое точное попадание в образ потрясает зрителя, снова и снова влечет людей к полюбившимся картинам.

Лишь живописец, опаленный божественным огнем, способен пробудить чувства, прежде томившиеся в глубинах поколений, как нечто самое важное, жизнеопределяющее. Таким и был Константин Васильев. Огонь его творческого напряжения проник

сквозь завалы и искусственные нагромождения, устроенные архитекторами лютого времени, к святому роднику русской духовности.

Интересно, что в короткий период своей жизни, когда Васильев работал лаборантом в Казанской астрономической обсерватории, он писал картины звездного неба и пытался осмыслить влияние различных планет на людей. В его бумагах сохранились такие строчки:

Познайте образ Водолея:
В нем русский дух и русская идея!

Что это — шутка, случайные мысли? Вряд ли. Сегодня, на пороге нового тысячелетия, мы подходим к пониманию удивительной точности этих слов.

Существует универсальный жизненный цикл — двенадцатичастный. Согласно ему на Земле 12 коренных народов, каждому из которых соответствует свой знак зодиака. Русичам сопутствует Водолей. Ведущая планета этого созвездия Уран некогда сформировала архетипы наших пращуров, обобщенные в сознании народном в божественные образы. В 2003 году Уран вступает в свои права. Это так же неизбежно, как наступление дня после ночи. Влияние энергии эпохи Водолея уже началось, и, может быть, поэтому пробуждается в нашем народе активное желание обрести русскую идею.

Творческой интуицией, каким-то невероятным прозрением Константину Васильеву удалось воссоздать в красках и линиях идеальный образ русской души, запечатлеть в ярких «портретах» идеальное представление о национальном мужском и женском начале.

Так, в картине «Ожидание» зрителей сначала привлекает магически мерцающий пламень горящей свечи, затем, сильнее огня, обжигают глаза девушки, излучающие небесную чистоту и непостижимую глубину чувств. В сознании каждого русского человека при общении с картиной возникает образ самой Руси, ее пробуждающейся духовности. В этом признаются сотни зрителей, оставившие свои записи в книгах отзывов.

Не менее острые чувства испытывают зрители и от общения с полотном «Северный орел», где сконцентрировано мужское светлое начало. Необоримая грозная сила, жизнеутверждающая энергия вселяют уверенность в непобедимости русского духа!

Но, пожалуй, самая значимая, самая таинственная и притягательная работа — «Человек с филином», которую правильнее называть «Мудрость Великоросса». В ней Васильев,

изъясняясь языком символов, открывает простор своему богатому воображению. Здесь дышит тайна, которая не исчерпывается, как бы глубоко и долго мы ни погружались в состояние символа-образа, созданного кистью мастера. Не умаляя многообразия всего творчества Константина Васильева, смею утверждать, что три названные картины — его главное и важнейшее достижение. Художником воссозданы зримые и точные археобразы древних русичей с их духовным опытом и переживаниями…

Так уж сложилось на Руси, что ее творцы — писатели, поэты, композиторы, художники, — невзирая на всяческие гонения, испытания, нападки, непонимание, становились духовными поводырями своего народа. В любую, самую хмурую годину они не ждали светлого часа в бездействии и унынии. Отчаянные таланты поднимались на передний рубеж духовного противостояния и ярко сгорали, согревая огнем прозрения свой народ. Одним из таких светочей, провидцев был и остается для нас Константин Васильев.

КОНСТАНТИН ВЕЛИКОРОСС

Неси свет радости своей во внешний мир, и он преобразится…

(Древняя мудрость)

С трудом верится, что уже более двух десятилетий прошло с того дня, когда несколько энтузиастов, потрясенных однажды картинами трагически погибшего художника Константина Васильева, начали на свой страх и риск выставлять его произведения в случайных малоприспособленных для этих целей помещениях. Не было никакой рекламы и афиш. А просто открывалась выставка, проходил день, другой, и зрители, случайно попав на нее, тут же сообщали о своем нечаянном открытии друзьям. Те, в свою очередь, спешили поделиться впечатлениями еще с кем-то. И росла молва об удивительном художнике. От выставки к выставке увеличивалось число страстных его поклонников. И уже к зиме 1980 года Москва гудела на все лады, перебирая названия картин Константина Васильева.

Мнения зрителей сразу же полярно разделились: большинство восторгалось им, другие же активно не принимали. Но безразличных не было.

Неприятели творчества художника запускали в оборот выражения: «слащавость», «красивость», «искусство для толпы». Поклонники наслаждались красотой, поражались философской глубиной картин, пониманием художником души народной.

Именно тогда удалось развернуть наиболее полную экспозицию картин Васильева в выставочном зале на Малой Грузинской улице.

От записей посетителей выставок распухали книги отзывов: «В картинах много правды, они очищают душу. Их должна видеть вся Россия!»; «Выставка — это необыкновенная сказка наяву. Нет сил оторваться от картин. Это наслаждение великим»; «Пусть я ошибаюсь, но не могу сравнить эти картины даже с нашими известными классиками живописи. Это совсем другое, но очень родное, близкое и в то же время непостижимо высокое…»; «Как велика все-таки сила искусства. Действительно! Посмотрел и умереть не жалко. Просто нет слов, это, наверное, самое сильное впечатление от искусства на всю жизнь»; «…посмотрела — и как искупалась в источнике живой воды…»; «Раскрыл или усугубил К. Васильев загадку русского характера?! Низкий поклон ему за то,

что свой ясновидящий талант он посвятил поискам ответа на этот вечный вопрос».

Выставки в столице продолжались с нарастающим успехом. Москва была окончательно завоевана художником. И в конце 1988 года Клуб любителей живописи Константина Васильева, созданный при Московском городском отделении ВООПИиК и взявший на себя всю ответственность за пропаганду творческого наследия художника, впервые за много лет рискнул показать полотна К.Васильева в других городах страны. Первым, конечно, был Ленинград. Перед открытием выставки там было много волнений: как примут нового для себя художника ленинградцы, живущие в средоточии памятников культуры, вблизи Русского музея, Эрмитажа?

Непростое испытание картины Васильева выдержали с блеском. Три месяца продолжалась выставка, и все это время тысячи людей отстаивали многочасовые очереди, чтобы увидеть полотна художника. И снова запестрели с удивительным постоянством записи в книгах отзывов: «Прихожу на выставку третий раз. Возможно, приду четвертый и пятый. И каждый раз картины задевают за живое, сокровенное…»; «Любить свою Родину — значит знать ее. Прекрасный художник… всем сердцем выразил свою любовь к России, вложил в картины не только титанический труд, но и массу душевных чувств и любви. Это настоящее искусство… Картины напоминают, что историю на Руси забывать нельзя»; «Духовная энергия, исходящая от картин Васильева, перетекает за рамки этих картин и влечет глубиной художественно-поэтического образа. Картины возрождают попранную веру в неизбывную силу русского духа, вселяют надежду на возрождение и продолжение лучших традиций русского изобразительного искусства».

Чем же поражают зрителей полотна Константина Васильева, какая философская глубина таится в них?

Давайте вместе заглянем на одну из выставок художника и послушаем, о чем же говорят посетители.

На самом виду два журналиста — пожилой, сухощавый, но очень энергичный, и средних лет, молчаливый, мягкий, неторопливый — обсуждают каждую работу не более минуты, но так тщательно, как будто передают сообщение для печати: «Посмотрите на картину «Свияжск», ветер дует, чувствуете? Дышит мага от реки. Девушка наперекор всему движется к заветной цели. А теперь взгляните на «Лесную готику». Вот лес, в котором мы часто бывали, который нам знаком и соснами большими, и порослью, и травами, и освещением. Что солнце освещает? Что-то непонятно-зеленое? Нет, смотрите на картину с

расстояния пяти сантиметров или отойдите на пять метров, и вы увидите, что это настоящая трава и настоящая кора самых естественных оттенков и что свет на поляне действительно светит. Это солнечный свет, а не формалистический трюк или плод усилия нашего воображения. А вот самое натуральное коромысло и самая настоящая богатая шаль узорчатая, и парень приник к девке с таким выражением лица, что и мы ради нее готовы все забыть».

У следующей картины они задержались: «Смотрите, какой взгляд. Вы его чувствуете? Я его чувствую как укор. И филин — это же загадка! Вы посмотрите, какая в нем ясность-таинственность. Свеча в руке светит, и огонь под ногами, вы посмотрите, огонь ведь по-настоящему горит!»

В заключение, охватив взглядом всю выставку, пожилой журналист подытожил: «Вот она — правда. Она свое взяла. Все говорили — не надо, мол, особенно реализмом увлекаться, можно скрашивать, приукрашивать, преломлять. А на самом деле все эти разговоры — попытка уйти от добросовестного труда. Вот он — реализм в самом моментальном его узнавании. Вот она — честность… Знаете, я спрашивал у искусствоведов, живущих в Париже, какой стиль сейчас самый модный? И вдруг неожиданно для себя услышал, сразу без всяких размышлений: «Реализм». — «Как реализм? Неужели в 80-е годы самое острое и щекотливое есть реализм?» — «Да», — был быстрый хладнокровный ответ, и парижане как бы удивлялись моему непониманию. Я не отступался: «И как же у вас получается этот реализм?» — «Плохо получается, с большим трудом». — «Почему?» — «Потому что реализм был утерян у нас в начале века, а сейчас за несколько десятилетий не восстановишь!»…

Былинный витязь и русская красавица, суровый и далекий мир скандинавских саг и знакомые лица, реальные пейзажи. И вместе с этим рождается странное чувство: узнавание-неузнавание. Кажется, еще одно усилие, еще один миг — и вспомнится, где и когда уже видел это. Нет, не на другом полотне — в жизни! Где? Когда? И как озарение — вдруг пришедшее понимание: все это теплилось, складывалось в неясные образы и картины в душе нашей, а художник сумел угадать это самое сокровенное, понять и выразить в красках, одухотворить то, о чем мы сами только догадывались, о чем мы только мечтали. Оттого, наверное, и щемит в груди при взгляде на творения мастера, и рвется вдруг дыхание, а к горлу подкатывает ком…

В трепетном напряжении замерли люди у картин. Медленно, очень медленно идут по залу зрители, с трудом отрываясь от очередного полотна. И удивительно, что вся эта неуправляемая

сила, подчиняясь каким-то своим внутренним законам, обтекает, оставляет неприкосновенной хрупкую девушку, застывшую у картины «Ожидание».

Девушка ничего не слышит. Прижав руки к груди, она неотрывно смотрит на картину и… видит себя. На холсте, по ту сторону заиндевевшего окна, поросшего ледяными узорами, стояла она… она сама! Русоволосая, бледная, с горящей свечой в тонких пальцах. И это в ее собственных глазах застыло ожидание, предчувствие… Неизменное для русских женщин на протяжении многих веков ожидание счастливого мгновения и одновременно готовность принять на себя чужую боль, разделить ее с несчастными — стали близкими нашей современнице… Какая-то незримая нить соединила двух столь далеко отстоящих одна от другой, но чем-то неразрывно близких славянских девушек.

Потому, наверно, и подкатывают слезы радости у юной девушки, мечтающей об искренней чистой любви, что здесь, у картины «Ожидание», в образе русской красавицы усмотрела она все лучшее, что хранила в тайниках своей души. Значит, кто-то, какой-то незнакомый человек, художник, все-таки понял ее, узнал о ее помыслах, о силе ее нерастраченных чувств. Значит, напрасно стеснялась она, отмахиваясь как от наваждения от переполнявших ее, порой необъяснимых, звуков радости…

Удивительная закономерность проявляется на всех выставках Константина Васильева. Зрителей сначала поражает красота картин, потом что-то тревожит душу и пробуждает работу мысли. Историческая, а быть может, генетическая память оживает в сознании людей и, разбудив воображение, заставляет обращаться к полотнам снова и снова в поисках ответа на сокровенные вопросы жизни.

Константина Васильева, вполне осознанно взявшего себе псевдоним Константин Великоросс, действительно волновали большие философские и общечеловеческие проблемы. Скажем, беспокоил вопрос, какая вселенская сила веками хранит в природе, в людях, в их помыслах и делах все необходимое для существования того или иного народа — славянского, например. А какие силы увлекают за собой другие народы, живущие своими непреложными законами?

Понимая, что в человеческой индивидуальности своеобразно преломляются главные семейные и родовые традиции, навыки, Васильев черпал необходимые познания не только в книгах, но и в фольклоре, в народных преданиях, служивших ему отправной точкой для полета художественного воображения и творческой интуиции.

В каждой национальной культуре всегда существует кровная

связь с народными преданиями. Художник считал, что они-то и являются тем магическим кристаллом, который подобно камертону настраивает человеческую душу на определенное звучание. Но даже когда обрывается связь с этими преданиями, а традиции не поспевают за бегом времени, все равно в каждом отдельном человеке продолжают жить отзвуки памяти, настроенной на волну своей Родины. И едва прорвется где-то мощный аккорд родственных звуков, идущих из глубины веков, как встрепенется настроенная на их прием душа, радостно забьется сердце… Все существо человеческое тянется к корням своим и томится, находясь в вечном ожидании этих встреч как с чем-то самым дорогим и высоким. И с этим, видно, ничего не поделаешь, это как тот росточек, что неизменно стремится к солнцу, пробиваясь сквозь любые наслоения грунта, сквозь асфальт и бетон.

Художник своими картинами осуществляет мощный прорыв в прошлое и, обращаясь к нашей памяти, рисует ей такие яркие и конкретные образы, что не может не пробудить сильных чувств, отзвука того далекого, но реального, о котором, проживя жизнь, мы можем даже и не подозревать. Но оно есть, оно заложено в нас.

Творчество художника не вмещается в рамки созданных им картин. Оно много шире: Васильев создал мир мучительно и неуловимо знакомый, будто озарением художника вернулась нам память пращуров наших. Странно и чудесно зритель вдруг увидел себя в новом измерении — от седой древности до наших дней — вечность коснулась сердец наших, и «стало видно далеко — во все концы света…».

Самые недоступные струны человеческих душ тронул Васильев. Люди открыли для себя художника и одновременно утратили покой, получив взамен массу волнующих их вопросов: кто он, почему вдруг появился, как стал самим собой?..

ДЕТСТВО

Чтобы понять внутренний мир человека, непременно надо коснуться питавших его корней, почувствовать их крепость, связь с родной землей. Константин Алексеевич Васильев мог гордиться своей родословной. Отец его, Алексей Алексеевич, появился на свет в 1897 году в семье питерского рабочего. Волею судеб стал участником трех войн, в том числе первой мировой и гражданской, на фронтах которой был бойцом легендарной Чапаевской дивизии. С 1923 года — на руководящей работе в промышленности.

Человек, наделенный большим природным умом, Алексей Алексеевич с самого детства тянулся к литературе. Собранная им огромная библиотека — пожалуй, единственный багаж, неизменно сопутствовавший отцу Кости во все периоды его походной жизни. Именно эрудиция этого человека стала той притягательной силой, что укрепила, несмотря на большую разницу в возрасте (почти двадцать лет), любовь к нему Клавдии Парменовны Шишкиной — девушки тонкой, выросшей в интеллигентной семье. Перед самой войной молодая чета жила в Майкопе, где Алексей Алексеевич работал главным инженером одного из крупных заводов, а Клавдия Парменовна — техником-технологом.

Первенца ждали с нетерпением. Но за месяц до его рождения Алексей Алексеевич ушел в партизанский отряд: к Майкопу приближались немцы. Клавдия Парменовна не смогла эвакуироваться. Восьмого августа 1942 года город был оккупирован врагом, а третьего сентября в мир вошел Константин Васильев.

Первые дни и месяцы жизни будущего художника встретили его неприветливо, судьба словно решила испытать нового человека на прочность, закалить, подготовить к чему-то необычайно важному. По нескольким штрихам из воспоминаний Клавдии Парменовны мы можем сегодня живо представить себе ту величайшую опасность, которая ежедневно сопровождала ее и сына.

До последнего дня беременности Клавдия была на ногах. От природы она имела крепкое здоровье. Ни о какой больнице, роддоме или помощи врача и думать не приходилось: их просто не было. Кто же примет входящего в мир нового человека, кто поможет первенцу?

К счастью, узнали, что живущая через несколько домов старая женщина когда-то работала в роддоме санитаркой. Вечером,

когда Клавдия почувствовала предродовые приступы, побежали за соседкой…

Женщина с малышом на руках перебралась к своей матери, оставшейся в одиночестве (четверо ее сыновей ушли на фронт). В доме, где они жили, как и во всех других домах, квартировали немецкие солдаты. И часто, чтобы не будить их детским плачем, приходилось с ребенком на руках просиживать во дворе всю ночь до самого утра. Город довольно часто бомбили именно ночью, и тогда надо было прятаться с младенцем в погребе или в траншее, вырытой в саду.

Однажды бомбежка началась утром. Клавдия Парменовна принялась быстро собираться, чтобы выйти из дома и где-нибудь укрыться. Набросила на плечи шаль и пальто, схватила одеяло, с головой завернув в него Костю. И только шагнула к порогу, как по ту сторону двери ухнула бомба. Разворотив крышу, чудовищная сила разметала все в кухне: подломилась и осела русская печь, полетели в разные стороны мебель, ведра, кастрюли. В дверь выйти было уже невозможно, и женщина поспешила к окну. Едва распахнула створки, как тут же, буквально в метре от нее, с жутким шипением упала другая бомба, но, воткнувшись в кирпичный тротуар, почему-то не взорвалась. Собрав остаток сил, крепко прижав к себе Костю, Клавдия Парменовна преодолела это жуткое место.

Укрывшись в траншее, она в который уже раз за долгие бессонные ночи с раздирающей сердце тоской подумала о том, что не видел ее Алексей долгожданного мальчика и — кто знает? — увидит ли когда…

В страшные месяцы оккупации семье их приходилось туго. Население ничем не снабжалось. Не было воды и электричества, никаких запасов продовольствия. Малышу негде было достать молока, сахара, крупы. На рынке установились бешеные цены, и что-либо купить Васильевы не могли, поскольку Клавдия Парменовна была лишена всего имущества, попав в списки неблагонадежных. К счастью, основное питание малыша составляло грудное молоко, а когда появлялась острая нужда поддержать его силы, мать варила на воде из кукурузной муки кашу, которая очень быстро застывала. Кусочек такой каши отламывала и давала ребенку вместо соски.

И все же, несмотря на тяжелейшие условия, голод и холод, маленький Костя рос крепким ребенком, почти не болел.

Однажды к ним во двор зашла незнакомая женщина средних лет и сразу обратилась к Клавдии Парменовне:

— Я из партизанского отряда. Мне нужно узнать, кто у вас родился.

— Мальчик, мальчик! — торопливо сообщила счастливая мать, радуясь нечаянной возможности передать дорогую весточку Алексею Алексеевичу. И, как бы раздумывая, добавила: — Правда, пока вот не регистрировала его. Боюсь идти в комендатуру.

Женщина передала деньги и, попрощавшись, ушла.

На другой день рано утром к дому подъехали два мотоцикла. В коляске одного из них сидел немецкий офицер, позади, на багажнике, — переводчик, из предателей. Они прошли в комнату, где Клавдия Парменовна качала на руках ребенка, и стали ее допрашивать:

— Кто твой муж? Где он сейчас? Коммунист? Женщина только недоуменно пожимала плечами. Потом последовала новая серия вопросов:

— Где и кем сама работала? Комсомолка?..

Сделали обыск. Перерыли весь дом, но, не найдя ничего, ушли. Однако Клавдия Парменовна почувствовала, а потом и сама убедилась в том, что за ней постоянно наблюдают. Очевидно, немцам хотелось установить, бывает ли кто у нее, раскрыть возможные связи с партизанами.

С того дня в дом перестали ставить немецких солдат на отдых, а на входную дверь повесили предупреждающую табличку, завидев которую, оккупанты поворачивались и уходили. Жизнь Васильевых висела буквально на волоске. И только стремительное наступление советских войск спасло их.

Майкоп освободили 3 февраля 1943 года. Спустя несколько недель вернулся отец Константина. Впервые он бережно взял на руки сына, посмотрел внимательно и, вспоминая прожитые в лесах месяцы, долго стоял с закрытыми глазами.

— Владислав, говоришь, назвали? Хорошее имя…

— Да, так его записали в немецкой комендатуре, — робко пояснила жена.

— Ах вон оно что!.. Теперь дадим ему новое имя. — И, помолчав, произнес: — Константин!.. В честь твоего брата.

Алексей Алексеевич, вновь став главным инженером, приступил к восстановлению родного завода. Жизнь семьи Васильевых заметно изменилась. Появились дрова, а значит, и тепло в доме. Весной супруги посадили в огороде немного овощей. Опасность голода миновала. В семью пришли радость, счастье. Ведь кругом были свои, родные люди.

— В сентябре 1943 года после тяжелой болезни умерла мать Клавдии Парменовны. Родом из саратовских крестьян, она воспитала трех дочерей и пятерых сыновей, один из которых умер в детстве от кори. Четверо выросли, были призваны в армию и воевали. Двое из них погибли на разных фронтах, в разное время.

После войны остались живы Михаил и старший, Константин. Когда мать умирала, она не знала о судьбе сыновей. Теряя с каждым часом силы, она очень страдала от неведения, ей слышались детские голоса, мерещились их юные лица. Где они, ее мальчики, что с ними? Рядом тихо плакали дочери Анна и Клавдия. Мать попросила достать старую фотографию и тут увидела бегущего к ней внука. Белоголовый Костя приблизился к постели бабушки и уставился на нее внимательными глазенками.

Бабушка долго вглядывалась в малыша, а потом с трудом прошептала: «Спаси тебя Бог». Похоронили Александру Семеновну в Майкопе.

Вскоре Алексея Алексеевича перевели'на более ответственную работу в Краснодар. Там его направили на завод «Красно-лит» вначале начальником группы станкостроения, а позже он стал начальником производства. По четырнадцать часов в день без выходных трудился Васильев на восстановлении завода.

Устроилась на работу и Клавдия Парменовна — ее приняли конструктором в отдел главного механика. Нашлось место и маленькому Косте в заводском детсаду.

Не нашлось лишь квартиры — с жильем было крайне трудно. При назначении на работу главе семьи сказали: жилье ищите сами. Тогда об этом не разговаривали — война!

Васильевы устроились на окраине, в частном доме, а вернее, в маленькой лачуге с земляным полом и тусклым оконцем. Дверь открывалась прямо во двор, ночами было сыро и холодно, днем душно и жарко. Но и из этого временного пристанища пришлось переезжать — вернулись хозяева жилья.

Семья Васильевых была вынуждена разместиться на территории завода, отделив себе место от конторы механического цеха. Рядом, за перегородкой, работали станки, а здесь, в комнате «с высоким потолком», готовили обед на электроплитке, ею же обогревались, здесь же мылись, отдыхали, мечтали.

Костя рос крепким и любознательным мальчишкой. По утрам, шествуя с матерью или отцом в детсад, он останавливался, разглядывал деревья, цветы, удивлялся бабочкам и жукам.

В детском саду привык листать цветные издания и мог часами рассматривать их. Цвет предмета, цветные картинки завораживали его. Если лучшие человеческие качества возникают в глубине детства, то не отсюда ли, не с цветных ли картинок у мальчика возникла самая первая тяга к многоцветью окружающих вещей?

У Кости оказалась цепкая память. Он легко заучивал стихи, читал их на утренниках, радуя воспитателей и маму. Как большинство детей, ощутив в руке маленький предмет,

интуитивно чертят им где попало и усваивают таким образом ту истину, что после этого остается след, так и Костя еще в возрасте двух лет усвоил, что углем или мелком можно чертить линии. Однажды какой-то солдат, играя с Костей, достал из кармана острый кусочек сахара и дал мальчику. Тот не взял сахар в рот, а, видимо, подумав, что это мелок, стал им чертить каракули на заборе…

В апреле 1946 года у Васильевых родилась дочка Валентина. С грудным ребенком в холодном цеховом помещении стало невмоготу. Чтобы приготовить воды для купания новорожденной, для стирки, надо было «палить» небезопасную электроплитку целый день. Когда же работать?

Теперь квартиру начальнику производства обещали. Однако, если где и освобождалось жилье, его раньше отдавали почему-то другим. Не умел Алексей Алексеевич Васильев спорить ради своей корысти, ради своего удобства. Понимая, что в ближайшие годы квартиры не получить, он обратился в министерство с просьбой перевести его в другой город. Просьбу специалиста удовлетворили и дали назначение в Казань.

В пути не обошлось без приключений и новых испытаний для Константина. К тому времени у Васильевых, кроме собственных детей, жила еще тринадцатилетняя Лида — племянница Клавдии Парменовны, которую та взяла на воспитание. Всей этой большой семье и предстояло каким-то образом осилить огромное расстояние. Решили ехать поездом до Сталинграда, а там пересесть на пароход.

Поезда на железных дорогах в то время были забиты демобилизованными воинами, стремившимися всеми правдами и неправдами поскорее вернуться домой. Ехали они без билетов. Садились в вагон как придется — кто сала кусок отрежет проводнику, кто добрым словом умаслит проводницу. Люди набивались по вагонам без счета, а уж отвоевав заветное место — край полки или-просто пятачок, на который можно стать обеими ногами, — пассажиры до самой своей станции крепко за него держались. Каждая очередная посадка давалась людям с еще большим трудом; росло число неудачников, вынужденных ждать следующего поезда.

Немудрено, что в такой толчее, когда поезд, который Васильевы взяли штурмом, тронулся и, казалось, можно было наконец-то с облегчением вздохнуть, Клавдия Парменовна вдруг обнаружила, что пропал Костя.

Алексей Алексеевич, едва протискиваясь по вагонам, отправился разыскивать сына. Но проходили часы, а мальчик не появлялся. Лида хныкала и требовала воды, из одеяла доносился

отчаянный крик малышки. Мать ничего не слышала и не видела. Прижавшись спиной к стенке вагона, она тихо плакала.

Мучительно долго тянулось время, и Клавдия Парменовна стала подумывать о том, чтобы сойти на очередной станции, как вдруг в вагоне появился военный моряк, державший на руках Костю:

— Ну, вот тут давай еще посмотрим твою маму…

Женщина не знала, как благодарить спасителя. Наконец успокоившись, она свободной рукой крепко прижала к себе сына и так простояла до самого Сталинграда.

Прибыв в незнакомый город, Васильевы промучились еще пару дней на пристани, пока не сумели сесть на пароход, шедший до Казани. И когда наконец после всех хлопот попали в более-менее сносную каюту, когда отдали швартовы и пароход отошел от сталинградского причала, все вроде бы повеселели. Подумалось, что все тяготы, все горести остались на берегу и где-то позади, в прошлом. А в будущем ждут покой да счастье, как это мерное дыхание паромашины, покачивание корабля и ровная серебряная гладь Волги…

Наступил 1947 год. Отменили карточную систему. «Слава те, Господи!» — говорили верующие и неверующие и ели, ели черный горячий, не успевающий остыть после выпечки хлеб.

В магазинах — бесконечные очереди. Клавдия Парменовна вставала рано и добрую половину дня простаивала за продуктами. Алексей Алексеевич с головой окунулся в служебные дела. Детей, иного выхода не было, оставляли одних. Племянница Лида ходила в школу, а за полуторагодовалой Валей присматривал пятилетний Костя. И мать полагалась на него, видя, что мальчик может не только следить за сестренкой, но и занять ее игрой, напоить, накормить, укачать, даже обиходить. Он уже понимал, что более сильный человек должен заботиться о слабом. От военных и послевоенных трудностей, от дорожных скитаний в Косте рано проявились самостоятельность, добрая понятливость, сочувствие.

На вопрос матери, чем занимались дети в ее отсутствие, он отвечал: «Мамочка, мы совсем мало баловались, мы сегодня в паровоз играли и в пароход. А кашу мы поели и тебе оставили…»

Мать была рада, что Костина сестренка «не плакала, ну совсем не плакала», и была удивлена, когда сын огрызком Лидиного карандаша действительно изобразил рельсы, дымящийся паровоз, домик.

Единичный случай рисования можно было бы и не заметить, но мальчик рисовал еще и еще. Стал рисовать сестренке кукол, собак, птиц. Очень этим занимал Валю. Клавдия Парменовна,

начав однажды мыть пол, увидела под столом, где обычно играли дети, целые горы рисунков. Стали появляться рисунки на стенах, на двери.

Обсуждая с мужем Костины «художества», решили не мешать, не ругать. Пусть рисует где возможно. Кто знает, что это: просто временная забава или проявление художественных способностей?! Не балуется — и хорошо.

Зима в сорок седьмом пришла ранняя да холодная, а у Васильевых не было в достатке теплых вещей. Костя бегал в Лидиной ушитой телогрейке. Но, видно, не акклиматизировался, не приспособился детский организм к среднерусской полосе — мальчик заболел. Простуда перешла в воспаление легких. Заболел во второй раз, в третий.

Лежит мальчишка бледный, худющий — жалко его всем. Племянница Лида, глядя на него, не выдержав, сказала:

— Надо Косте что-то радостное сделать. Вот бы цветные карандаши купить!

Легко сказать — цветные карандаши, когда каждый кусок, каждая копейка на счету, когда одежды теплой нет. Да и достать-то их — днем с огнем наищешься!

Но Лида надоумила Клавдию Парменовну отнести на рынок свой хлеб — дневную пайковую норму — и на вырученные деньги купить подарок.

Когда перед Костей положили коробочку с цветной полосой с названием «Радуга», он от удивления привстал, глазенки его засветились радостью.

— Это мне? — прошептал мальчик.

Он долго смотрел на карандаши, каждый по отдельности гладил. Подарок очень берег и, ложась спать, всегда клал коробку под подушку.

…По совету врача мальчика следовало все же отправить за город, на свежий воздух. Родственников в деревне не было. И после хлопот нашли место в детском лесном санатории в поселке Займище, неподалеку от Казани.

Там Костя вначале скучал, плакал, но уже через неделю повеселел, стал поправляться. Хорошо повлиял свежий воздух, хорошее питание, лесная тишина.

В тот год приехал в гости к Васильевым отец Клавдии Парменовны — Пармен Михайлович Шишкин, лысоватый, довольно подвижный старик. В войну вместе с предприятием он был эвакуирован из Майкопа в Туркмению, где и жил с неторопливыми мыслями — куда же ехать, коли жена, Александра Семеновна, умерла.

Поехал к дочери Клавдии. На внучат захотелось посмотреть,

голоса их услышать.

— Рисует, говоришь? — переспрашивал он Клавдию о Косте. — Это хорошо. Лучше будет в красоте мира разбираться. Для души красота — основное дело. Так ведь дядя-то его, Миша, пейзажи рисовал — загляденье! Наверно, года три учился? Писал мне с фронту, что нашел подлинную картину Рубенса. С собой возил ее, вместе с красками. И ведь утонуло все при форсировании Одера! Вот ведь потеря-то какая!

При знакомстве внук и дед с любопытством смотрели друг на друга. Костю заинтересовали лысая голова, седые брови, тяжелые, сухие руки деда. Тот, в свою очередь, смотрел, что за маленький человечек, этот внук — с пшеничными, мягкими волосами, с тихой улыбкой на любую шутку…

Погостив у Васильевых, Пармен Михайлович уехал на курорт «Тарловка», что на реке Каме, напротив города Набережные Челны. Уехал не лечиться, а работать бухгалтером в подсобное хозяйство курорта, где и обосновался.

Летом дед пригласил семейство дочери погостить у него, поглядеть камскую глушь. И Васильевы, легкие на подъем, собрались да и пустились в небольшое речное путешествие.

Ехали к дедушке на пароходе, вначале по Волге до камского устья, а дальше по Каме. Получилось увлекательное путешествие. Весь путь следования парохода Костя гулял по палубе, упиваясь речным ветром, с ненасытным любопытством глядя по сторонам. Дедушка встретил их в Набережных Челнах на моторной лодке и перевез на противоположный, более дикий, скалистый берег. Дальше ехали на телеге, и Костя смотрел на торжественный ряд сосен среди бескрайних хлебов, на поблекшее от зноя небо, на ласточек, стригущих воздух над самой землей. Смотрел и запоминал…

Ночью у костра пили чай, заваренный с листом смородины, и слушали раскаты далекого грома.

Домик, в котором квартировал Пармен Михайлович, находился в нескольких шагах от леса, куда гости ходили каждый день за грибами, ягодами, валежником.

Это был дремучий лес с громадными соснами, разлапистыми елями. В глубине его было темно и оттого жутковато. Человеку непривычному невольно казалось, будто он попадал в заколдованный мир, где вот-вот появится избушка на курьих ножках. Дивное пение непуганых птиц усиливало впечатление волшебства, нереальности всего окружающего.

Константин был очень впечатлительным мальчиком. Он с одинаковым любопытством рассматривал и колокольчики на опушке леса, и грибы мухоморы с их фантастической окраской, и

всевозможные травы. Подметив эту черту у внука, дедушка приобщил его к своему утреннему моциону: он вставал спозаранку и часа два перед работой гулял по лесу. Вдвоем с Костей они не раз встречали барсуков, белок и даже видели однажды медвежонка.

Косте запомнились на всю жизнь и пригодились потом в его творчестве красоты того памятного леса. Обладая удивительно цепкой зрительной памятью, он позже воспел их в своих пейзажах. И теперь, когда Клавдия Парменовна смотрит на картину «Гуси-лебеди», пейзаж этот напоминает ей тот самый дремучий лес на берегу красавицы Камы.

В 1949 году семья переехала на постоянное жительство в поселок Васильево. И это не было случайностью. Страстный охотник и рыбак, Алексей Алексеевич, часто выезжая за город, как-то попал в этот поселок, влюбился в него и решил перебраться сюда навсегда. Нашлась и работа ему: он стал главным инженером Васильевского лесокомбината.

После многих мытарств и скитаний семья осела в Васильеве. Наконец-то Алексей Алексеевич смог осуществить свою давнюю мечту — завести себе хорошую лодку, отличную собаку — спаниеля и мог позволить себе охотиться или рыбачить, когда припадало к тому время и желание. Конечно, должность главного инженера не такая, чтобы спокойно жить и вдоволь спать, но в 1951 году в Васильеве появился лесной техникум, и Алексей Алексеевич был приглашен туда на преподавательскую работу. Участник трех войн — первой мировой, гражданской и Великой Отечественной, ветеран партии и опытнейший инженер, он многое мог и давал учащимся как специалист, как педагог-наставник. В течение многих лет работала здесь же секретарем-машинисткой и Клавдия Парменовна.

Если взять карту Татарии, то легко найти поселок Васильеве на левом берегу Волги, примерно в тридцати километрах от Казани, напротив устья Свияги. Сейчас здесь Куйбышевское водохранилище, а когда семья переехала в Васильеве, здесь была нетронутая древняя Волга, или река Итиль, как называется она в восточных хрониках, а еще раньше, у античных географов, называвшаяся именем Ра.

Юного Костю поразила красота этих мест. Она была здесь особая, созданная великой рекой. В дальней дали в голубой дымке высокий правый берег, почти обрывистый, заросший лесом; далекий белый монастырь на склоне, правее — сказочный Свияжск, весь уместившийся на Столовой горе со своими храмами и церквами, лавками и домами, поднявшийся над широкими лугами в пойме Свияги и Волги. А совсем далеко, уже за Свиягой,

на ее высоком берегу чуть видна колокольня и церковь села Тихий Плес. Ближе к поселку — река, поток водный, широкий. А вода глубока, медленна и прохладна, а омуты бездонны, тенисты и холодны.

Весной, в апреле-мае, паводок заливал весь этот простор от кряжа до кряжа, и тогда к югу от поселка на много километров была видна вода с кустистыми островами, а сам далекий Свияжск превращался в остров. К июню вода уходила, обнажая весь простор заливных лугов, щедро напоенных и удобренных илом, оставляя после себя веселые ручьи и синие заросшие озерца, густо заселенные налимами, линями, вьюнами, щурятами да лягушками. Наступавшая летняя жара с неуемной силой выгоняла из земли густые, сочные, сладкие травы, а по берегам канав, ручьев и озер гнала вверх и вширь кусты тальника, смородины, шиповника.

Какая только живность не спасалась и не кормилась тут! И все жило, свистело, стрекотало, квакало, ухало, бегало, хлопало, плескалось и летало. И неостудный звон стоял над землей день-деньской и всю ночь напролет: днем — один, вечером — другой, ночью — третий, а надо всем этим — над рекой, над лягушками, над кряжами — небо, нетленная риза Господня, как сказали бы прежде. И, казалось, оттуда, с неба волнами лилась эта сгущенная радость. И скольких же людей, какое число народов века и века поила великая земля этим пивом счастья! Теперь этого нет: где была трава по пояс, там теперь по пояс стоячая вода — водохранилище…

Луга на левом берегу у кряжа сменились светлыми липовыми и дубовыми лесами, которые и поныне, перемежаясь с полями, тянутся к северу на много километров и переходят в хвойную лес-тайгу.

У мальчишек главным занятием была рыбалка на Волге и на луговых озерах, на затоне. Рыбачили подпусками, закидушками, удочками, жерлицами с мостков впроводку, с плотов, с берега, с лодки, на льду — на червя, на хлеб, на живца, на блесну. Снасть была в основном самодельная, часто примитивная, но ловилось неплохо. Не было редкостью, что подросток в 13–14 лет имел ружье и более или менее полную охотничью снасть — тогда это было просто, да и дичь была. Рано обучился этому ремеслу и Костя. Конечно, кроме рыбалки, охоты и школы, много было и других дел по дому — дрова, огород, скотина. Ведь все дома деревянные с печным отоплением; у многих были коровы, козы, разная птица и, конечно, огороды. Так что дел хватало.

От своих сверстников Костя отличался тем, что не интересовался игрушками, мало бегал с другими ребятишками,

но всегда возился с красками, карандашом и бумагой. Отец часто брал его на рыбалку, на охоту, и Костя рисовал реку, лодку, отца, избушку лесника, лесную пасеку, дичь, собаку Орлика, и вообще все, что радовало глаз и поражало его воображение. Некоторые из этих рисунков сохранились.

Родители, как могли, помогали развитию способностей: тактично и ненавязчиво, оберегая вкус, подбирали они книги и репродукции, знакомили Костю с музыкой, возили его в музеи Казани, Москвы, Ленинграда, когда представлялся случай и возможность.

Непреходяще и свято было духовное накопление Кости в эти годы. И прежде всего — накопление впечатлений от нашей природы. Учителем его здесь был, конечно же, отец. В их совместных прогулках Алексей Алексеевич обращал внимание мальчика на многообразие форм в природе и их гармоническую соподчиненность, на неуловимые цветовые рефлексы, на сложную симметрию в рисунке невзрачной на первый взгляд Правки, на скрытую ритмику лесного пространства.

Отец выбирал места, где можно было видеть потаенное озерцо, заросшее белыми лилиями, или удивительный цветовой рисунок на коре старой осины, рыжую бахрому сухих ветвей в сумраке хвойного леса, или поросший цветастым лишайником камень на вершине холма, вороново перо, оброненное тут же, и самого ворона, парящего где-то внизу. Он брал иногда Костю с собой на несколько дней, и тогда — ночевки в шалаше или на лесной пасеке, в избушке лесника или в рыбацкой землянке на берегу Волги.

Волга! Волга — это не просто водный поток громадной силы. Это русло песен, легенд и былин богатырского свойства. Вот что писали по этому поводу Брокгауз и Эфрон: «…Преданья со средней Волги представляют любопытный образчик богатырско-разбойничьего эпоса. В то время, как старая киевская былина нашла себе приют в захолустьях Олонецкого края, в Приволжском крае… старые богатыри породнились с новейшими народными любимцами — казацкими удальцами, Ермаком Тимофеевичем и Разиным, с атаманами и господами «разбойничками». Героическая эпопея перешла в разбойничью, и отсюда, с Волги, разошлась по другим краям…»

Вспомните хотя бы песню «Из-за острова на стрежень» (к слову сказать, существует легенда, будто Шаляпин родился не в Казани, как сообщают об этом календари, а в Васильеве) или песню «Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке» — такую удалую да разудалую. Невозможно было на такой реке не быть удальцами: жизнь и труд требовали того.

Эти яркие, сильные духом люди станут со временем тем благодатным материалом, из которого художник выстроит целый ряд живописных символов-образов.

Зимой 1949 года у Кости появилась вторая сестренка — Людмила. Ему к тому времени было уже семь лет, и он ходил в первый класс. Учился Константин прекрасно. Освоив чтение, стал интересоваться книгами. Вот что вспоминает о Константине Васильеве учительница начальных классов Клавдия Федоровна Чернышева: «…Почти все первоклашки держатся за мамину руку, а он самостоятелен, ведь старший в семье! Мама наказала ему не баловаться, не мараться и попросила учительницу посадить сына на первую парту. Просьба матери была выполнена.

После первой недели занятий сложилось впечатление, что мальчик застенчив, но очень внимателен, слушая объяснение, смотрит прямо в глаза, памятлив.

Через два месяца можно было отметить, что Костя довольно резвый мальчик, любит смеяться и шутить. Речь его по сравнению с другими была более развита, и он в отношениях с ребятами уже опирался на важные жизненные принципы: «можно — нельзя», «надо», «честно — нечестно».

Однажды слышу в учительской, что за перегородкой, в раздевалке шум, возня и Костин крик:

— Нечестно! Так нечестно!

Выхожу, а в раздевалке — куча мала. Друг на дружке ребята. Поднимаются виноватые, Костя последний — внизу был. Спрашиваю: что за возня? Молчат. Наконец заговорили все разом, что Костя сказал: его, мол, не побороть вот этим троим, но другие мальчишки стали держать за руки, за ноги, чтобы те побороли. Кто-то заступился за Костю, вот и куча мала.

Сам Костя не жаловался на товарищей. На расспросы только пожимал одним плечиком — привычка такая у него была…»

«На первом же уроке рисования Костя Васильев удивил меня, — пишет учительница Чернышова. — Перед праздником Октября дала я ребятам задание нарисовать за урок красный флажок и звездочку. Полагала, что для первого класса это трудное задание, потому сама стала рисовать звездочку на доске. Сама с трудом справилась; а вот Костя так нарисовал, что я удивилась: звезда была правильной, четкой и даже рельефной — лучше моей. Я засомневалась, уж не принес ли он готовый рисунок, и попросила нарисовать покрупнее. Он нарисовал замечательно и крупнее…»

На другой год ясным сентябрьским утром весь второй класс пошел на экскурсию в ближайший лес за речку Сумку. Прошли дубовую рощу, хвойные посадки, вышли в красивый смешанный

лес. Увлеченно рассматривали заросли елей, группы осин, берез, постояли у большого пенька, пошли обратно, и тут учительница обнаружила, что Кости нет. Беда, искать надо. А ребята устали, домой хотят.

— Клавдия Федоровна, да он на лужайке, где мы цветочки смотрели!

Побежали на лужайку, а Костя присел на корточки и внимательно глядит на землю.

— Посмотрите только, какая прелесть! — говорит, как взрослый, показывая на мухомор.

— Ой, нельзя его трогать! Ядовитый!..

— А я знаю, папа показывал в книге, какие грибы собирать нельзя. Это мухомор…

Но что замечательно — на следующий день Костя принес рисунок мухомора. И нельзя было не восхищаться, как нарисован был: одинаковый по величине с увиденным, яркий, с бликом на шляпке, с травкой возле корешка. Подлинный мухомор. Это, видимо, благодаря тому, что мальчик имел к 7–8 годам сильно развитую зрительную память. Фотографическую память.

Когда учительница Чернышова поближе познакомилась со всей семьей своего ученика, то сказала родителям, что мальчика надо готовить в художественную школу. Дома у Кости она увидела тогда много рисунков на отдельных листах, в альбоме. Большей частью это были древнерусские воины. Богатыри в кольчугах, шлемах, со щитами, копьями, мечами. Была заметна тяга к сильным людям, к героям. Костя очень точно скопировал, например, с литографии Евгения Кибрика «Тараса Бульбу».

Первая любимая Костина книга — «Сказание о трех богатырях». Тогда же познакомился мальчик с картиной В.М. Васнецова «Богатыри», а годом позже скопировал ее цветными карандашами. Рисовал по вечерам в своей маленькой комнате, никому не показывая свои работы. И в день рождения отца преподнес ему в подарок картину. Сходство богатырей было поразительным. Вдохновившись похвалой родителей, мальчик скопировал «Витязя на распутье», тоже цветными карандашами. Сделал затем рисунок карандашом со скульптуры Антокольского «Иван Грозный». Есть несколько Костиных рисунков того времени, где он изобразил отца за книгой и в лодке, во время рыбалки. Сохранились его первые пейзажные зарисовки: пень, усыпанный желтыми осенними листьями, избушка в лесу.

Константин мог часами рассматривать репродукции с картин художников и иллюстраций в книгах. Любил ходить в кино по нескольку раз смотрел «Адмирала Ушакова», «Адмирала Нахимова», «Чапаева». Придя домой, тут же брался за карандаш и

изображал этих героев, передавая сходство с игравшими их артистами.

Порой фильмы рождали среди его сверстников новые игры: в уличных спорах появлялись свои полководцы, герои и атаманы. В этих играх выковывал характер и Костя.

По экранам прокатился американский фильм «Тарзан». Все жители поселка потянулись смотреть на диковинного человека. Детвора училась кричать «по-тарзански», быстро взбираться на высокие деревья. Перед домом, где жили Васильевы, росли большущие березы с ветвями, спускавшимися до земли. Малышня забиралась на них, усаживалась на ветках и раскачивалась, подражая Тарзану. Однажды Костя поднялся выше всех, показывая остальным ребятам свою храбрость. Ветки не выдержали, и он с большой высоты свалился на землю. Когда очнулся, не мог перевести дух. Но так как все мальчишки громко смеялись, он молча, из последних сил поднялся и побрел домой, не показав и тени малодушия. Гордый, самолюбивый характер близкие подмечали в Косте с детства.

Худенький, среднего роста, голубоглазый, с вьющимися светлыми волосами, он, казалось, всегда был погружен в себя. Нечасто видели его в кругу сверстников. Но никто из мальчишек всего поселка Васильево не держал на него обиды. Ребята с уважением признавали, что Котька Васильев — художник: может срисовать из книжки богатыря или танк — не отличишь!

Как-то заведующая магазином посетовала, что стены пустые, смотреть не на что, что картинку бы какую повесить, да нет. Костя услышал этот разговор, промолчал, но дома принялся делать увеличенную копию «Витязя на распутье». Отдал заведующей. Длинные очереди покупателей были как бы посетителями первой выставки одной картины. Не верилось, что нарисована она мальчишкой, а не профессиональным художником.

Костины родители, конечно, понимали, что художником стать не просто, что жизнь подлинного мастера трудна, мучительна постоянным поиском, творческим напряжением. Если даже человек одарен, добился в учебе успехов, и тогда трудно сказать, как все обернется в жизни. Вон дядя Михаил — сколько рисовал, мучился, но заглох. Ничего путного не получилось, затерла жизнь в хлопотах за хлеб насущный. Что хорошего в его судьбе?

В то же время мать и отец видели, что мальчишка одарен, жить не может без рисования, и потому не однажды задумывались над советами учителей — послать сына в художественную школу. Да ведь куда, в какую, после какого класса? Ни в поселке, ни в

Казани такой школы не было. Помог случай.

В 1954 году газета «Комсомольская правда» поместила объявление, что Московская средняя художественная школа при институте имени В.И.Сурикова принимает одаренных в области рисования школьников для дальнейшей учебы и развития способностей. Школа имеет интернат…

Сразу же решили, что именно такая школа и нужна Косте. На отборочный конкурс послали несколько рисунков, в том числе «Древний Свияжск». Не скоро, но все же пришел вызов на вступительные экзамены.

Костя в новой обстановке чувствовал себя вначале скованно, стеснялся лишний раз обратиться к секретарю, казался действительно застенчивым мальчиком из провинции.

Первый экзамен был по рисунку. Требовалось нарисовать с натуры портрет. Второй экзамен — по композиции. Предложено было акварелью изобразить сцену из сказки. Васильев выбрал сказку «Царевна-лягушка». Третий экзамен — натюрморт.

Несмотря на излишнюю застенчивость, Васильев все экзамены сдал на «отлично», привезенные рисунки комиссии тоже понравились, и он был принят во второй художественный класс и зачислен в шестой общеобразовательный.

В ДОМЕ ПРОТИВ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

Конечно, Костя Васильев не дождался того дня, когда в Третьяковку пошел весь класс во главе с преподавателем. Не дождался, когда выдадут в канцелярии нужное для бесплатного входа удостоверение. Он пошел в галерею один, как только был зачислен в школу.

В кассе Костя купил билет и, понимая важность момента, стал медленно подниматься по мраморной парадной лестнице, чувствуя, что в эти минуты произойдет что-то значительное в его жизни. Все его мальчишеское существо трепетало.

Вот он шагнул в зал, и глаза его, совсем юные, но и пытливые не по возрасту, получили сразу столько цветовой информации, сразу восприняли столько излучаемой энергии, что он встал, замер.

Дежурная обратила внимание на растерянно остановившегося посреди зала мальчишку в потертых ботинках, коротковатых брюках и пиджаке:

— Мальчик, ты отстал от группы?..

Но он даже не услышал вопроса: в этот момент в душе его происходила напряженная работа. Заложенный природой творческий интерес, с одной стороны, и живая активная сила картин — с другой, столкнулись в его возбужденном сознании. К какой картине идти? Издалека жадно охватил взглядом несколько полотен. Нет, не к этой, где ночное небо и темная тень дома, и не к той, где песчаный морской берег и шаланда в заливе, и не туда, где изображены женские фигуры…

Костя прошел дальше и услышал в себе зов, когда увидел три яркие знакомые фигуры на большом, в полстены полотне Виктора Михайловича Васнецова «Богатыри». Мальчик обрадовался свиданию с источником своего недавнего вдохновения: ведь репродукцию этой картины он изучал по сантиметрам, смотрел несчетное количество раз, а потом старательно перерисовывал. Так вот он каков — подлинник!

Мальчик впился глазами в мужественные лица богатырей, в блестяще выписанное, как бы достоверное вооружение, отливавшие металлом кольчуги, косматые конские гривы. Откуда взял великий художник Васнецов все это? Из книг, конечно. А эту степную даль, этот воздух наэлектризованный перед схваткой — тоже из книг? А ветер? Ведь на картине чувствуется ветер! Костя заволновался, открыв сейчас перед подлинником чувство ветра.

Действительно, конские гривы да и травинки шевелит ветер.

Вглядываясь в каждый мазок, в каждую деталь сбруи, Костя не заметил, как прошло более двух часов. Спохватился: ведь его, наверно, ищут в интернате! А он только посмотрел одну картину Васнецова…

Оправившись от первых оглушающих впечатлений города-гиганта, мальчик не потерялся в непривычном для него пространстве. Третьяковка и Пушкинский музей, Большой театр и консерватория — вот ставшие для него главными ворота в мир классического искусства. С недетской серьезностью читает он и «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи (а потом изучает картины этого великого мастера) и «Наполеона» замечательного историка Евгения Тарле, со всем пылом юной души погружается в музыку Бетховена, Чайковского, Моцарта и Баха. И могучая, почти овеществленная духовность этих гигантов закрепляется в его сознании кристаллами драгоценных познаний. В первые же месяцы учебы в средней художественной школе в мальчике зародилась глубокая, прошедшая через всю жизнь любовь к старым мастерам. Васильев со страстью коллекционера собирает репродукции с картин, внимательно изучает композицию, рисунок, цветовые оттенки каждой работы и примеряется к ним, «проигрывая» в уме на свой лад…

С неослабевающим интересом посещает Костя и общеобразовательные занятия. Литература, русский язык, история, математика и другие предметы изучались здесь так же, как в обычной школе. Кроме того, спецпредметы — уроки по истории искусства, рисунку, композиции, живописи…

Московская средняя художественная школа располагалась в тихом Лаврушинском переулке старого Замоскворечья, напротив Третьяковской галереи. Подобных школ в стране было всего три; кроме московской, еще в Ленинграде и Киеве. Но МСХШ почиталась вне конкуренции хотя бы потому, что существовала при институте имени Сурикова, а в качестве учебной базы имела Третьяковку.

Обучались в этом привилегированном заведении в основном дети московской художественной элиты. Иногородних принимали со всей страны пять-шесть человек в год. Для них конкурсный отбор был очень высоким, и «интернатики», как величали себя счастливчики, задавали, естественно, тон в учебе, к их уровню стремились все остальные.

Вместе с Костей судьба соединила очень одаренных, талантливых ребят — Абрека Галеева, Толю Максимова, Толю Логвинова, Сашу Толкача и Славу Щербакова.

С первого сентября все они попали на полное

государственное довольствие. Их кормили, одевали, выдавали билеты в кино, абонементы на каток, бесплатно пускали во все музеи…

В те годы школа была подчинена Академии художеств, и условия для учебы ребятам предоставляли великолепные: большие, хорошо оборудованные аудитории, рассчитанные на группы в 9–Ю человек; на такую же группу, когда требовалась живая натура, в том числе и обнаженная, выделяли сразу двух человек. Гипсовые модели, натюрморты и различные постановки готовили по три-четыре на аудиторию. Все это оставалось на своих местах до тех пор, пока в том была необходимость. Ребята могли прийти через сутки, даже через неделю — и продолжить работу: условия, как в собственной мастерской.

Школа располагала не только всевозможными муляжами — птичками, восковыми фруктами и прочим, но и антикварными предметами — хрустальными и серебряными сосудами, фарфоровой посудой, старинными книгами. Общение с красивыми и необычными предметами расширяло кругозор мальчишек и в какой-то мере скрашивало их казенный быт.

Но главная задача предметного фонда состояла в ином. Каждый ученик мечтал стать настоящим художником и ради этого стремился преодолеть сопротивление материала — научиться точно передавать фактуру любых предметов. Новички спешили поскорее постичь это ремесло, взять трудный барьер, чтобы успешно двигаться дальше. Они упорно продолжали свои тренажи и после занятий. Едва заканчивался ужин, «личинки» — ученики младших классов — уже торопились в свое пристанище. Там, в нескольких комнатах, рассчитанных на 8–10 человек каждая, вдоль стен чередовались кровати и тумбочки — все причитавшееся ученикам имущество.

В центре помещения, как правило, вальяжно располагалась какая-нибудь постановка — гипсовая или иная модель, а к ней подборка предметов. Это — для старшеклассников, а где-то в свободном уголке, у натюрмортов, трудились «личинки». Задачей их было показать свой уровень, заявить о себе. И упорство приносило желаемые результаты: они создавали удивительные вещи. Могли точно, со всеми нюансами изобразить, например, персик, да так, что хотелось сдуть пыльцу с его нежной кожицы. Или нарисовать обычную тонкую иголку с ворсистой ниткой — все это естественно, материально. Это было одно из самых любимых занятий ребят.

В интернате старшие и младшие жили вперемежку, и потому опыт и традиции вершили свое важное дело. Все видели работы друг друга. И уровень их определял статус каждого в коллективе.

В замкнутой от внешнего мира среде действовали жестокие законы: все, что ученику дозволено или запрещено, определялось качеством его работ. На этот счет у детей был свой совершенно ясный критерий: вот он может сделать так, а остальные — нет. Их совершенно не интересовали ни количество вложенного кем-то труда, ни тем более официальная оценка учителей. Зато человека, который лучше работает, нельзя было просто так шпынять, даже если он маленький. Да и любые честолюбивые устремления ученика могли быть удовлетворены только при условии, что тот мог выполнить задание лучше других. Все это рождало неуемный дух состязательности.

Случалось, в интернате разгорались баталии комнатных масштабов — наиболее сильные Толя Логвинов и Абрек Галеев утверждали какие-то свои права. В орбиту каждого из них втягивались другие мальчишки в надежде удачно выбрать себе покровителя. Оставаться вне коалиций удавалось далеко не всякому.

Тихий, спокойный Костя Васильев всегда держался независимо. Уровень его работ, заявленный с первых дней учебы, давал на это право. Не только мальчишек, но даже преподавателей поражали Костины акварели. Как правило, это были пейзажи, со своей явно выраженной индивидуальностью.

Юный художник не брал чего-то крупного, броского, яркого, а всегда находил какой-нибудь штрих в природе, мимо которого можно спокойно пройти и не заметить: веточка, цветок, полевая травинка. Причем исполнял Костя эти этюды минимальными живописными средствами, скупо отбирая краски и играя тонкими соотношениями цвета. В этом уже в ранний период проявлялся характер художника, его подход к жизни.

На сверстников эти работы действовали ошеломляюще: возникал непонятный эффект. С одной стороны, на этюдах, если их анализировать, ничего особенного не было. Ну правильно, все хорошо нарисовано, даже простенько, без маеты, без мучений — кисть дважды не касалась одного места. Но почему-то воздействие было очень сильным. Как точное попадание в цель! Многим сотоварищам непонятно было, как достигается такая выразительность. Тем более в школе тогда в ходу было, работая с акварелью, добавлять в воду немного сахара, отчего краски становились сочными, пухлыми, приобретали яркий, глубокий цвет — словно под лаком. (Такое сочное письмо особенно любили Толя Логвинов и Саша Толкач.)

Конечно, были у Кости и броские работы, если того требовали постановка, натюрморт. Натура сама подсказывала, что надо делать, но все равно он и там искал тонкие сочетания.

Чудом сохранилась одна его удивительная постановка — натюрморт с гипсовой головой. Почти завершив работу, Костя нечаянно пролил на нее клей; тут же он снял картон с мольберта и бросил в мусорный ящик. Так бы и исчезла навсегда эта акварель, как и множество других, если бы не Коля Чаругин — тоже интернатский мальчишка, учившийся классом ниже и всегда с восторгом наблюдавший за работой Васильева. Он спас и в течение тридцати лет хранил этот натюрморт среди своих самых ценных вещей.

Все составляющие этого натюрморта были кем-то со вкусом подобраны в предметном фонде школы: в качестве фона — средневековый плюшевый кафтан, на столике — гипсовая головка мальчика, старинная книга в потертом кожаном переплете и с лентой-закладкой, а рядом — еще не увядший цветок розы.

Рисуя, Костя умело производил отбор, не писал в лоб, что видел. Где-то слегка размыл розочку, передав колебания теплого воздуха, тронувшие гипсовую головку, мягкими приглушенными сочетаниями красок подчеркнул благородство всей композиции. И вот уже настроение автора, вложенное им в натюрморт, невольно передается зрителю: такой теплотой и нежностью дышит эта работа.

Трактовка созданного образа, сдержанность в выборе средств свидетельствуют о богатстве вкуса начинающего художника.

И все же наиболее удачные работы Васильева — не из школьной программы, а те, что делал он в свободном творческом поиске, в особенности в летние каникулы.

К осени 1956 года Костя привез написанные им за это лето акварели. Они были настолько хороши, что директор школы Ашот Григорьевич Сукиасян, преподававший акварель в классе и лучше других знавший толк в этом деле, распорядился устроить выставку Костиных работ. Их хватило, чтобы увесить стены всего второго этажа, хотя акварели были на удивление маленькими — не больше листа отрывного календаря. Но, видно, так раскрылась душа художника на родных волжских просторах, что отблески ее светились с каждого листочка.

Несмотря на внешнюю незатейливость сюжетов — луна в сумерках над притихшей деревушкой, рыжий пучок конского Щавеля у обочины дороги, пирамиды цветов нежно-розовой мальвы на фоне выгоревшей избы в звонкий солнечный день, — этими этюдами Костя заявил о себе во весь голос. По свидетельству его однокашников Николая Чаругина и Григория Цыкунова, ни до той выставки, ни после нее подобных работ, столь тонко передающих состояние природы, они в стенах школы не видели.

Жаль только, что понравившиеся всем акварели школьники очень быстро разобрали на память, а потом растеряли. Винить в этом, собственно, и некого. Тогда редкий мальчишка мог что-нибудь подолгу хранить. Для каждого из них важнее был сам процесс творчества: сделать, постичь, пожить моментом вдохновения. И когда очередная вещь была готова и сдана, она уже мало кого интересовала. К своим рисункам относились как к вещам преходящим. Жили будущим, лучшие надежды связывали с ним и во имя этого несли свой подвижнический труд.

Работали действительно много. Ежедневно — восемь уроков: четыре часа общеобразовательных предметов и столько же специальных. Но это еще не все. После уроков москвичи расходились по домам, а интернатские мальчишки, отобедав, занимались композицией. Практически занятия продолжались до наступления сумерек. Потом садились делать уроки, слушали музыку, читали. Свободного времени не было, да ребята и не знали, что это такое. Ведь по заведенному в школе правилу, кроме всех прочих дел, ученики обязаны были ежедневно делать в рабочем альбоме не менее десятка рисунков.

Правда, система обучения по спецпредметам строилась на очень демократичных началах. Не существовало какой-либо строгой программы. А было свободное общение художников опытных и молодых, только вступающих на творческий путь. Старшие беседовали с учениками об искусстве вообще, о своем предмете, о каких-то конкретных деталях. Художников там не делали, художниками становились благодаря тому, что вместе собрались одаренные мальчики и для них была создана благоприятная обстановка для развития. В качестве главного критерия обучения выдвигалось правило — необходимость сравнивать свои работы с высокими образцами живописи. Благо, для этого в распоряжении ребят была Третьяковка.

Однако никто из учеников школы не мог допустить и мысли, чтобы его повели в Третьяковскую галерею, да еще стали бы при этом рассказывать, на что следует обращать внимание, а на что — нет. Третьяковка была для них таким же родным домом, как и школа. Каждую переменку — бегом туда, в любую погоду раздетыми, даже зимой. Залы мальчишки знали наизусть: где какая картина висит, что перевесили, что убрали в запасник. Шли сразу в нужный зал, к облюбованной картине, и, получив эмоциональный заряд, возвращались на урок.

А уж какой художник лучше, какой хуже — выясняли между собой, в своей среде. Тут спорили на все лады: словесно и жестами, а подчас и кулаками. За время учебы пропустили через свое критическое сито всех художников из всех московских

музеев — от Третьяковки до «Изобразиловки», как называли они Музей изобразительных искусств имени Пушкина.

Жили, в обшем-то, одним миром, любили одних и тех же художников, спорили о них. Хотя любовь эта время от времени менялась. В младших классах больше других выделяли Левитана, Серова, позже — Константина Коровина, Врубеля.

Всем прочим делам и увлечениям Костя Васильев предпочитал посещение Третьяковки. Пожалуй, не было в музее картины, которую бы он не обследовал. Его интересовало буквально все — и холст, и подрамник. Но самым важным было распознать, как писал художник картину и что при этом чувствовал.

Например, какой техникой письма пользовались Серов и Петров-Водкин, весьма почитаемые им, но такие разные мастера. Тщательно присматриваясь к работам именитых мастеров — к движениям их кисти по холсту, к последовательности наложения красок, — он при внимательном изучении и определенном долготерпении делал для себя самые неожиданные открытия: через мазок вдруг постигал внутреннее состояние живописца в момент творчества. Оказывается, невозможно просто так накладывать краску на поверхность. Движением руки мастер запечатлевал и свое чувство, и внутреннюю энергию. Вел ли он кисть медленно, сосредоточенно или, напротив, импульсивно, быстро; сильно нажимал ли на кисть или осторожно, едва касаясь ею полотна. Все это о многом говорило, приоткрывало завесу над творческой лабораторией автора.

Костя месяцами разглядывал работы великих русских художников, уделяя этому все свободное время. И когда в выходные или праздничные дни Клавдия Парменовна приезжала навестить сына, она, зная пристрастие мальчика, даже не подходила к игравшим в мяч ребятишкам, а сразу шла в здание напротив — в Третьяковскую галерею.

Однажды она застала его у картин Репина. Костя стоял спокойно, светлые глаза его источали радость, а на губах замерла трогательная улыбка. Увидев мать, он засмеялся от счастья и тут же, не успев, по-видимому, освободиться от каких-то сиюминутных откровений, поделился с ней:

— Я думаю, что Репин достигает цели за счет рисунка. Но дело, мама, не в этом. Ты посмотри, какая у него освещенность, какой тон в цвете!

Мать, плохо понимая терминологию сына, ласково прижала его к себе и одобрительно кивнула:

— Я тоже люблю этого художника…

Как всякому ищущему человеку, Косте повезло: перед

отправкой спасенных нашими воинами картин Дрезденской галереи в Германию была устроена их выставка в Москве. Васильев попал на нее. Что это было за событие! Много позже он рассказывал друзьям, как подходил к «Сикстинской мадонне», поднимался по ступеням парадной лестницы и смотрел вперед и вверх — на картину. Возле нее замерли двое часовых с автоматами. Мрамор лестницы, бархат ковра, скульптуры по сторонам, почетный караул — это великолепное преддверие мира старых мастеров — все это постепенно, шаг за шагом, ступень за ступенью уходило из сознания. И уже фигуры святых — святого Сикста и святой Варвары — казались живыми. Они так же, как и Константин и все идущие с ним по лестнице люди, смотрели на лики мадонны и ее сына, смотрели и не могли отвести взгляды в благом оцепенении… И уже никого нет, а есть только нежно-золотистый свет из глубины лучезарных небес и эти два лица, две пары глаз — глаза Матери и глаза Младенца, — таинственно разные и единые, бездонные и полные необъятного и жуткого духовного могущества…

«Красота спасет мир» — вот слова, которые искал тогда Костя, искал и нашел у Достоевского, нашел и повторил. Как художник, он имел право так думать, обязан был так думать, и, наверное, эта мысль — ключ ко всему сделанному им. Но все это явлено было позже, когда прошли годы, а тогда он в состоянии напряженной нравственной работы осваивал богатейший духовный мир, пребывая в постоянном откровении. Уже вполне профессионально, хотя и интуитивно — ведь он еще мальчик, — запоминал Костя композицию, пластику образа, освещение, цвет, фактуру каждой картины и многое, многое исчезающе малое для другого глаза. Впечатления его от картин оказались настолько сильными и глубокими, что много лет спустя, стоило показать ему репродукцию любой из них, он легко указывал на недостатки в цветопередаче по сравнению с оригиналом. (Позже друзья специально устраивали ему подобные проверки, и он никогда не ошибался.)

Много, много различных школ, направлений, стилей предстоит ему еще узнать и освоить, многим он будет увлекаться, зачастую категорично отвергая то, чем увлекался вчера, но любовь к старым мастерам пронизывает всю его жизнь как магистральное направление, относительно которого совершались эти колебания поиска и увлечений…

Напряженное духовное пробуждение свершалось в нем внешне неприметно — по-прежнему Константин оставался замкнутым, чуточку самоуверенным подростком. Но уже появился у него первый настоящий друг. Его однокашник Анатолий

Максимов, мальчик с незаурядным дарованием, страдал пороком сердца и, считая, что над ним висит вполне определенный рок (прожил он действительно недолго), спешил получить ответы на главные вопросы — о назначении человека, художника и его месте в мире. Целеустремленный духовный поиск юноши был близок Васильеву. Это и сделало их друзьями.

Поздними вечерами, когда даже самые стойкие откладывали все дела и забирались под одеяло, друзья выходили в коридор рассматривать репродукции с картин Дюрера, Караваджо, Боттичелли… купленные ими у букинистов на почти символическую стипендию. Беседовали о прочитанном. В то время они открыли для себя Хемингуэя, Достоевского.

Зато утром поднять их никто не мог. Воспитатели, а, как правило, это были простые добрые женщины, пытаясь разбудить мальчишек, робко просили:

— Вставайте, ребята, вставайте…

Но только в половине девятого какие-то механизмы подхватывали их и начинали закручивать в нарастающем темпе; нужно было поспеть к девяти на занятия, а по пути умудриться еще позавтракать.

Такая вольница длилась, правда, не долго. Зимой 1956 года сменился руководитель интерната. Вместо интеллигентного и тихого преподавателя Конституции Вениамина Александровича Шапиро прислали бывшего чемпиона страны по боксу Илюшина. Первое, что он произнес в утро своего знакомства с питомцами, было громогласное: «Встать!!!» Повторять ему не пришлось. Все почему-то сразу сообразили — отныне распорядок дня примет четкие, организованные формы. И не ошиблись. Обойдя все комнаты, Илюшин построил ребят и, не разрешив им одеться, в одних трусиках отправил на улицу делать зарядку; показал, как нужно обтираться снегом… Очень скоро мальчики привыкли к таким процедурам и принимали их даже с удовольствием, чем повергали в смятение всю окрестную Кадашевскую шпану из глухих жилых кварталов.

Впрочем Кадаши были вотчиной интернатских ребят, одной из творческих лабораторий, где они рисовали старые московские улочки.

Правда, понятие «улица» в зимнее время измерялось шириной Лаврушинского переулка, то есть расстоянием, которое ученики преодолевали по многу раз в день, бегая в Третьяковку. Зимой, после восьмичасовых занятий и обеда, пока на улице было еще светло, работали в классах у своих мольбертов. А едва смеркалось, собирались по традиции вместе послушать музыку. Центром музыкального мира ребят был Слава Щербаков —

обладатель колоссальной коллекции пластинок и, самое главное, проигрывателя — редкой роскоши по тем временам. Ежемесячно родители присылали ему какие-то деньги, и все их он тратил на пластинки.

К музыке тянулся не один Щербаков. Искусство многогранно. Вступивших под его знамена безусловно талантливых ребят оно завораживало всеми своими формами. И, конечно, музыкой. Каждый по силе возможностей и собственному вкусу приносил на интернатский алтарь любимые музыкальные записи. В фонотеке собрался богатейший репертуар классики, была и эстрада, но очень немного, появились цыганские романсы и даже самодельные пластинки на рентгеновских пленках — «на ребрах» — с входившим в моду среди молодежи рок-н-роллом.

Вносил свою скромную лепту и Костя. Он приобрел и с наслаждением слушал Мусоргского, Бородина, Чайковского, раздобыл где-то возобновленные записи песен и арий из опер в исполнении Шаляпина. Вообще, друзья подмечали увлеченность Кости русской классической музыкой, хотя, бесспорно, признавали его и знатоком классики зарубежной.

Своих друзей поразил он однажды между прочим брошенным замечанием:

— Какая великолепная музыка звучала по радио в траурные дни после смерти Сталина и, видимо, редкая, потому что многие вещи с тех пор я больше не слышал!

А было Косте тогда одиннадцать лет и никакого музыкального образования у него не было. Может быть, пропал в нем музыкант, но, наверное, не пропал: мелодичность и звучность тонов перешли в его картины.

С весной, когда заметно длиннее становились дни и музыка пробуждалась в самой природе, вся самостоятельная работа учащихся переносилась на улицу. Мальчики, переписав все старые улочки и застройки вокруг школы-интерната и ближайшее Замоскворечье, подхватывали этюдники и разбредались по Москве в поисках интересной натуры.

У Центрального парка культуры имени Горького садились на 47-й трамвай (был тогда такой маршрут) и, разумеется бесплатно, мчались до самого Коломенского — писать с высокого берега панораму Москвы-реки. Или ехали в зоопарк, к животным.

Это были обязательные маршруты, через которые проходили все поколения учащихся. В зоопарке красками пользовались редко, чаще просто рисовали, делали в блокнотах наброски. Мягким карандашом, углем, сангиной несколько быстрых метких росчерков — и набросок готов: какая-нибудь прыгающая птичка, забавный зверек. По неписаному в школе закону ученик за день

должен был исполнить не менее десятка подобных набросков — в трамвае, метро, на улице, в классах. Если меньше — плохо работаешь! Почти как гаммы для музыканта.

Случалось, в старших классах мальчишки подрабатывали. "В Лаврушенском переулке жил старый дедуля по фамилии Гапонов. Он был большой любитель и знаток живописи, захаживал в школу посмотреть, как трудятся будущие художники. Ученики, так уж, видно, водится, прилепили ему кличку — «Гапон». Однажды он заглянул к директору интерната и попросил выделить ему способного ученика, чтобы сделать копию с картины Федора Васильева «Мокрый луг».

Ашот Григорьевич засмеялся и говорит:

— У нас тоже есть свой Васильев, правда Константин. Вот его и берите. Да пусть он друга своего пригласит в помощники. Они все сделают как надо…

Общеобразовательные предметы были забыты. Целый месяц Костя и Анатолий и присоединившийся к ним позже Коля Чаругин пропадали в маленькой комнатушке, специально отведенной им для работы. А когда всё завершили и представили дедуле копию, он даже прослезился — настолько хороша она была. На радостях выдал ребятам триста рублей старых, но в ту пору «ломовых» денег. Друзья шутя прикидывали, что с ними делать, и решили вместе махнуть летом на Гаити…

В теплые весенние дни, случалось, Ашот Григорьевич снимал школьников с занятий на целую неделю, предоставлял им «творческий отпуск».

И тогда Костя с Толей Максимовым, взяв с собой бутерброды, с утра и до позднего вечера проводили в Ботаническом саду. Тогдашняя окраина Москвы казалась им райскими кущами, первозданной природой: вокруг был лес, овраги с усыпанными цветами склонами, какая-то речка. Мальчишки писали все, что видели вокрут, и чувствовали себя счастливыми…

В своих странствиях по стране живописи, по самым ее малонаселенным уголкам ребята неожиданно пришли к импрессионистам и были ими очарованы. Новое увлечение сопровождалось для них открытиями в музыке, кино, литературе, философии — Стравинский, Прокофьев, Шостакович… Вот лишь главные ориентиры их исканий. По существу, для друзей это был один мир, одна область искусства, где они жили.

Интересы ребят вышли из русла школьной программы. Но именно тогда в интернате настал жесткий период — от учащихся стали требовать строгого соблюдения тематики и манеры письма. Образ любого живописного произведения непременно должен был вписываться в определенные рамки: писать пастозно,

корпусно, интенсивно.

В числе идеологов этого направления был и один из столпов Академии художеств Е.Е. Моисеенко, который устами и авторитетом целого поколения своих учеников насаждал во всех учебных заведениях наработанную им же самим манеру письма, определив ее ни больше ни меньше как живописью соцреализма.

Имелось в виду, что мазок нужно класть густой, объемный, можно выдавливать краску из тюбика прямо на холст. Важно, чтобы все звучало ярко, празднично, утверждая торжество, мощь и силу социализма. Это что касается манеры письма. Ну а тематика тоже вполне конкретная — пафос стройки, герои труда: сталевары, доярки, шахтеры…

В школе эту идею исповедовал преподаватель живописи Валиахметов, почитавшийся в МОСХ истинным соцреалистом. Обучая ребят, он строго контролировал в их живописных работах величину мазка как в плоскости картины, так и вне ее, давал тематические задания.

…Васильев отказывался писать сталеваров. И не то чтобы он бунтовал, нет. Просто Костя хотел делать, писать только то, что ему близко, что он видел и знал. Сталеваров и шахтеров ему видеть не доводилось, кроме как на фотографиях и в кино, а стало быть, он их не знал. Писать же просто из послушания или страха, даже из уважения к преподавателю то, что сам не прочувствовал, представлялось ему ложью. Компромиссов Костя не признавал, во всяком случае в творчестве.

Позиция всегда уравновешенного, дисциплинированного Кости поразила его товарищей и возмутила некоторых преподавателей. Что самое странное — не тех, кто вел спецпредметы, а учителей истории, предложивших вынести обсуждение поведения Васильева на педсовет и строго его наказать.

Добрейший Ашот Григорьевич поначалу смягчал страсти, но лишь до тех пор, пока Костя не выступил с демаршем. На занятие по живописи он принес и сдал в качестве домашнего задания натюрморт, на котором акварелью был нарисован желтый апельсин, обведенный по контуру синей краской — явное подражание гонимому в то время Сарьяну. Причем написано все было без каких-либо бликов, без света и тени.

Разгорелся скандал, которого не смогли предотвратить уже ни Сукиасян, ни вступившийся за Костю очень любивший его преподаватель рисования Василий Михайлович Боков. В итоге на школьной доске объявлений вывесили «объяснение» по поводу того, что ученик предвыпускного класса Константин Васильев остановился в своем художественном развитии.

Отзвенела суета первых весенних месяцев 57-го года, и где-то на подходе сухой ветер уже подбирал в кулак земляную пыль, чтобы запустить ее по московским улочкам. В своих сладких снах ребята уже видели себя за материнским столом. Близился к концу учебный год. Впереди последние летние каникулы перед выпускным классом.

Костя и Анатолий все чаще стали уединяться и обсуждать застрявшую в головах идею — после каникул в интернат не возвращаться. Вообще, в школе возникла далеко не оптимистическая атмосфера: несколько лучших учеников старших классов, финишировавших с отличием, отказывались идти в Суриковский институт по зеленой для них улице. Они робко судачили в коридорах о том, что образование школа дала достаточное, приучила самостоятельно мыслить и незачем идти в Суриковский, если хочешь оставаться самим собой. Поговаривали, что знаменитости подомнут под себя, и тому, кто попадет, скажем, в класс Дейнеки, придется работать, как Дейнека, а у Мадорова — как Мадоров.

Учителя засуетились, забегали по коридорам с уговорами. Школа превратилась в муравейник. Наконец фурункул накопившихся противоречий лопнул: прозвенел звонок последнего урока, и, наскоро распрощавшись, учащиеся разлетелись по вокзалам Москвы, спеша отправиться поскорее домой — в Калугу, Пермь, Феодосию…

Расстались и Костя с Анатолием. В школу друзья больше не вернутся…

НОВЫЕ ДРУЗЬЯ

Летом тяжело заболел Алексей Алексеевич. На семейном совете решили, что Косте нужно быть рядом с отцом, а учебу он может продолжить в Казани.

Поступив в Казанское художественное училище, Константин окунулся в мир свободного творчества. Диапазон его увлечений, казалось, не имел границ. Ненасытно впитывал он все новое в современном искусстве, причем не только в живописи, но и в музыке, литературе.

В училище Костя поступил сразу на второй курс. Поначалу вообще возник курьез: преподаватели, увидев рисунки новичка, хотели определить его на четвертый курс, но уступили настоятельной просьбе Клавдии Парменовны, желавшей, чтобы мальчик непременно прошел общеобразовательную программу обучения. Правда, молва о талантливом юноше, приехавшем из Москвы, быстро заполнила стены училища, и в группу, где учился Костя, зачастили разновозрастные студенты, словно бы невзначай пытавшиеся взглянуть на его работы.

Костины рисунки не походили на работы ученика. Любой набросок он делал очень плавными и почти безотрывными движениями руки. У него не было растрепанных, ломающихся линий, а всегда твердые, точные и гибкие, с помощью которых юный художник передавал и светотень и форму.

Васильев делал множество очень живых и выразительных рисунков. Жаль, что в большинстве своем они утрачены. Из сохранившихся наиболее интересен его автопортрет, написанный в пятнадцатилетнем возрасте. В нем при всей простоте и сдержанности исполнения поражают отточенность рисунка, безошибочное чувство ритма художника.

Главной тонкой линией строится контур головы. Одним движением карандаша намечены форма носа, изгиб бровей, слегка обозначены рот, точеный изгиб ушной раковины, локоны у лба. При этом овал лица, разрез глаз и что-то еще едва уловимое напоминают «Мадонну с гранатом» Сандро Боттичелли. И юный художник нисколько не скрывает этого, а напротив, чтобы подчеркнуть свою устремленность к высокому искусству эпохи Возрождения, Васильев специально делает по краям рисунка подпалины огнем, как бы вызывая в сознании зрителя ассоциацию этого рисунка со страницей какой-нибудь древней обгоревшей книги.

В живописи в этот период Васильев также работает в манере старых мастеров, очень мягкими кистями, используя технику

послойного наложения. В написанных им холстах практически не видно фактуры мазков. Здесь, как и в рисунке, чувствуется подражание высоким образцам классической школы.

Характерен сохранившийся небольшой натюрморт того периода — «Кулик», написанный маслом. В нем явное подражание голландским мастерам — та же строгая сумрачная тональность, филигранно выписанная фактура предметов.

На краю стола, на грубой холщовой скатерти лежит добыча охотника, а рядом стакан с водой, абрикосовая косточка. И прозрачная колодезная вода в стакане, и не обсохшая еще косточка, и оставленная на время птица — все настолько натурально, что зритель легко может мысленно раздвинуть рамки картины и дорисовать в своем воображении какую-нибудь сопутствующую постановке художника житейскую ситуацию.

К этому периоду жизни Васильев мог писать в любой манере, под кого угодно. Ремеслом владел мастерски. Но ему предстояло найти свой путь и, как всякому художнику, хотелось сказать и свое собственное слово. Он рос и искал себя.

Студенты училища, признавая одаренность новичка, всячески стремились войти с ним в короткие отношения. А он, во всяком случае первое время, держался очень замкнуто, молчаливо, словно боялся отвлечься от какой-то внутренней творческой работы. И если вдруг что-то говорил, то чаще всего колкости, остроты, всегда очень точные. Улыбался редко, как бы вынужденно. Вот почему многие поначалу приняли его за гордеца, решившего жить в своем мире. Но вскоре убедились в том, что Костя просто очень застенчив, а некоторая его напускная резкость — лишь способ самозащиты.

Стоило ему раскрепоститься, как он тут же преображался в добродушного и веселого юношу. Да и его внешность располагала к себе, вызывала доверие: овальное по-девичьи нежное лицо с большими серо-голубыми глазами, над которыми нависали светлые кудри волос, хрупкая стройная фигура. Иногда где-нибудь в музее или в автобусе к небу обращались как к девушке. Костя, по свидетельству друзей, никогда не обижался на это и порой в шутку подыгрывал возникшей ситуации…

То были годы, когда сквозь учебные кабинеты художественного училища проходила самая разноликая публика. Среди учащихся встречались даже участники войны. На театрально-декорационном отделении, куда попал Васильев, было всего десять студентов. Самый старший из них, Гелий Чирков, уже успел отслужить в армии. Быть может, там и обрел он зычный командирский голос, за что его сразу избрали старостой группы. После срочной службы в армии пришел

учиться и Евгений Мезинцев. Оба они волжане, родом из Горького. Схожесть биографий на первых порах объединила этих ребят, и пока в коллективе не утвердился авторитет наиболее способных учеников, именно Гелий и Евгений пытались установить свое лидерство.

Постарше Кости был и Володя Савельев — один из самых одаренных молодых людей в группе, страдавший, к несчастью, большим физическим недугом — почти полной атрофией слуха. Возможно, поэтому он всегда держался особняком, не принимал участия в юношеских играх и нередко оказывался объектом ребячьих шуток. Больше других подтрунивал над ним Саша Жарский — самый великовозрастный ученик на курсе. Своими подчас злыми шутками он, видимо, из соперничества всячески стремился разрушить нравственный авторитет этого человека, для которого творчество было единственным измерением жизни.

Не слыша или не принимая пущенных в свой адрес обид, Володя Савельев неизменно бурно возмущался и осаживал всякого шутника, когда до его сознания пробивался Пошлый смысл каких-либо острот. За это девушки отделения — Валентина Крамская, Ирина Родионова и Ильгиза Насыбулина — почитали его рыцарем. Было у Савельева и еще одно качество, за которое слабый пол относился к нему с особым почтением, а шутники побаивались: Володя, увлекающийся с детства гимнастикой, обладал незаурядной физической силой. Он никогда не бравировал этим и лишь однажды, пребывая в каком-то душевном смятении, влез на крышу училища и на самом ее углу сделал стойку на руках, слегка раскачиваясь корпусом — то свешиваясь ногами за край крыши, то возвращаясь назад. Все, кому довелось увидеть это зрелище, просто оцепенели от страха…

Кроме Кости, были в группе и еще двое его сверстников — Женя Матвеев и Валерий Ардашев, такие же, как Васильев, скромные, одаренные юноши.

В среде этих молодых людей Косте Васильеву предстояло учиться и жить целых четыре года.

Казанское среднее художественное училище имело довольно крепкие корни. Еще в прошлом веке среди волжских живописных школ — саратовской, самарской и других — оно почиталось ведущим. Здесь, к примеру, учился, а потом в начале двадцатых годов преподавал знаменитый Николай Иванович Фешин. Плеяда его учеников продолжала добрые традиции школы. Так, живопись на отделении, где обучался Константин, вел Николай Михайлович Сокольский, заслуженный художник РСФСР, ученик Фешина. Несколько небольших, но блистательных работ этого замечательного художника экспонируется в Казанском музее

изобразительных искусств. Выходец из дворянского сословия, он был весьма интересный, тонкий и образованный человек. Костю он сразу выделил из числа студентов и с уважением, по-отечески опекал его.

Другой старейший преподаватель, Василий Кириллович Тимофеев, не только учился у Фешина, но позже вместе с ним работал — преподавал в Казанском художественном училище, правда в старом еще здании с просторными светлыми классами и мастерскими. Здание это, выстроенное столетие назад специально для обучения художников, в первые годы войны передали Казанскому авиационному институту, а художников основательно уплотнили, переведя в старинный двухэтажный дом с небольшими комнатками и скрипучими деревянными лестницами. Но традиции училища остались прежними, поскольку сохранился весь преподавательский состав фешинской кладки.

Кстати, сам Фешин был учеником Репина, а тот, как известно, учился у Павла Чистякова. То есть истоки Казанского художественного училища берут свое начало от основателя русской классической школы живописи. В духе этих традиций, требовавших точного восприятия жизни, и воспитывались учащиеся.

Константин Васильев мог по достоинству оценить представившиеся ему возможности и выбрать для себя главное, постичь суть школы Чистякова — Репина — Фешина.

Школа Фешина жила не только в его учениках и сподвижниках. Дух этого мастера буквально царил в классах и коридорах училища. На втором этаже тесного здания на свободных пространствах и по сей день висят полотна художников В.Ильина, П.Котова, написанные еще в начале века в явной фешинской манере — пастозно, экспрессивно и, по-видимому, такими же, как у их общего кумира, широченными кистями.

Правда, картин самого Фешина в училище не было: они занимали достойное место в Казанском музее изобразительных искусств. Оба эти здания — училище и музей — соединяла старинная улочка, бывшая для студентов основной средой обитания. По ней каждое новое поколение учащихся бегало набираться мудрости у картин старых мастеров. И уже чем-то вроде ритуала установилось правило — наслаждаться огромными, во всю стену полотнами любимого Фешина.

Фешинские портреты действительно поражают своей красотой. В них царит живое многоцветие. Видно, что этот замечательный мастер писал их горячим сердцем, ему не давали

покоя краски, и он буквально выплескивал их на холсты. Одежду, окружающие предметы он писал очень широко, размашисто, густыми мазками, а вот лицо в портрете обычно тщательнейшим образом отделывал руками, пальцами.

Студенты гордились своим кумиром и поголовно подражали ему как могли, особенно в технике наложения мазка.

Васильева это коробило. Ему не нравилось, что люди не видят главного в живописи Фешина — работу тоновых соотношений, а обращают внимание на третьестепенные особенности.

Еще со времен учебы в МСХШ он активно не принимал основного требования так называемой живописи соцреализма. И здесь, в кругу своих новых друзей, случалось, подшучивал над художниками, которые килограммами изводят краски — наносят их на холст прямо из тюбика, потом снимают мастехином и вновь наносят ради того, чтобы поймать какой-нибудь световой эффект. Подобная стихийность творческого процесса была чужда Васильеву.

Он считал, что живопись рождается из двух начал — эмоционального, чувственного и рациональчного. Без тонкого расчета и видения конечной цели творец становится ведомым, подвластным случаю. Может быть, поэтому Константина привлекала сдержанная в цветовом разнообразии живопись, спокойный, но точный цветовой разбор.

Более всех других предметов ему нравились занятия по законам перспективы, которые вел Василий Кириллович Тимофеев. И если почти все его однокурсники воспринимали этот обязательный, строгий и очень серьезный предмет, где заставляли делать рисунок с растяжкой тоновых отношений как обременительную нагрузку, то Константин дорожил этими редкими часами общения с маститым живописцем и всякий раз получал от него уйму драгоценной информации.

Случалось, Косте удавалось задержать старого учителя после занятий каким-нибудь наболевшим вопросом, и тогда Василий Кириллович, а ему было уже за семьдесят, всматриваясь в искрящиеся любопытством глаза юноши, не считаясь со временем, неспешно беседовал с учеником.

Благодаря Тимофееву Константин утвердился в мысли, что главное для художника не мазок, не краска. Просто выплескивая на холст краски — этого «козырного туза», — можно получить невероятные, удивительные сочетания, но это будут лишь эмоции, а ими надо уметь управлять. Когда же эмоции обретают свою конструктивную основу, идею, концепцию — это уже сила!

Вообще, школа Чистякова — Репина — Фешина утверждала

незыблемое триединство в живописи и выстраивала его по значению в такой последовательности: рисунок, тон, краска. То есть краски — это уже одежды, которые могут меняться, а сущность, конструкция остаются. Можно изменить и тональность полотна и даже перевести цветное изображение в черно-белое, но суть, образ останутся, если есть главное — конструкция, композиция картины.

Чистякову принадлежит такая фраза: «От сюжета и живопись». Васильеву была близка эта концепция. Он не принимал современных художников, которые строят живопись на техническом приеме, эффекте. У него самого не было дежурных технических приемов. Его мучила и направляла идея. Идея же подсказывала, к каким прибегать средствам, что делать. И когда у Константина не оказывалось под руками нужных красок, он и без них обходился, выжимая необходимое из того, что имелось. Однажды он поразил товарищей тем, что нарисовал костер… синей краской. Но удивительно — на холсте светилось настоящее пламя!

Художник действовал исходя из средств, и добился цели. В данном случае сумел благодаря тональной растяжке цвета в глубину достичь нужного зрительного эффекта… Позже, создавая свои символы-образы, Васильев сумеет зажечь живым интенсивным огнем свечи на полотнах, как бы наделяя эти произведения мощной энергетикой, а их героев — духовной силой.

Однажды Костя принес и показал Тимофееву этюд. На нем было передано вечернее состояние старенькой казанской улицы и бегущий по ней трамвай. Окна в трамвайчике светились изнутри, а где-то неподалеку, на перекрестке, горели красный и зеленый светофоры. Созданный красками световой эффект был настолько поразителен, что казалось, будто под холстом вмонтированы электрические лампочки.

Василий Кириллович радостно закачал головой:

— Ну вот что делают тоновые отношения, пространственная глубина! А вы знаете, молодой человек, что есть целая концепция, отрицающая тон как средство в живописи? Сейчас у нее много сторонников… И они говорят, что плоскость должна оставаться плоскостью, ее не надо искусственно разрушать. Для этого-де есть архитектура, имеющая функцию создавать пространства… А раньше мастера не боялись этого. У них все ведь очень тонко строилось. Плоскость они не разрушали, не делали такую перспективу — хоть руку туда протяни, а вовремя останавливались… Вы, молодой человек, хорошо чувствуете тон, и он помогает вашим линиям конструировать…

— Так что же все-таки важнее — рисунок или тон? — оживился Костя.

— Рисунок создает графическую линейную ритмику и увлекает глаз по плоскости. Тон дает глубину пространственную. И когда срабатывают одновременно линия и тон, начинается движение, рождается живая конструкция… Но для этого художнику нужно обладать чувством видения, хорошо поставленным зрением. У вас оно есть, молодой человек. Поздравляю!

Уроки Тимофеева сослужат Косте добрую службу, и он не раз после смерти учителя будет вспоминать о нем, а своими картинами доказывать правоту и жизненность реалистической школы Павла Чистякова.

Был у Васильева и еще один любимый педагог, а значит, и предмет обучения. Композицию вел старый интеллигент Петр Тихонович Сперанский, работавший главным художником Казанского оперного театра. Занятия у него были привилегией театрально-декорационного отделения — всего десяти человек на курсе. Остальные студенты — будущие преподаватели рисования — с завистью поглядывали на своих сокурсников, посещавших городские театры в учебное время.

Чаще всего Сперанский водил учеников в оперный. Строили здание после войны по типовому проекту: с большим размахом — помещения огромные, повсюду зеркала, мрамор и, главное, сцена свыше семидесяти квадратных метров. Словом, театру впору было тягаться с любым столичным.

Поначалу ребята наблюдали, как делаются бутафорские предметы, где расписывают живописные кулисы, задники, потом и сами стали подключаться к этой работе. К концу пятого года обучения учащиеся обязаны были самостоятельно готовить эскизы костюмов, декорации, чертежи их расстановки на сцене и прочее.

На теоретических занятиях в классах Сперанский обучал ребят всем этим премудростям театрально-декорационного художника на примерах конкретных пьес, постановок. Ведь в разных театрах все имеет свое отличие. Одно дело оперный, где нужна большая площадка для танцев, балета, и совсем другое — драматический, работающий уже по иным законам сцены. Эти премудрости — большие и маленькие — с огромным творческим аппетитом потреблялись жаждущими конкретных дел молодыми людьми.

Костю театр притягивал своим волшебством, возможностью с помощью декораций воссоздавать кусочек иного мира. Сколько он помнил себя, всегда любил русские народные сказки, предания о

смелых богатырях и в своем воображении не раз пускался путешествовать в сказочный мир, защищая вместе с сильными благородными витязями свою землю — зеленые дубравы и синие реки, голубые озера, холмы да перелески, речные старицы и широкие степи. Наверное, поэтому, выполняя задания по композиции, Костя чаще всего выбирал сказочные сюжеты.

Валя Крамская, дружившая с Костей в то время, вспоминала как-то забавный эпизод.

Когда по экранам прошел французский фильм «Колдунья», Васильев ходил на него пятнадцать раз! Ему очень нравились романтичность сюжета, красота нетронутой природы, очарован он был и красотой юной героини, которую играла Марина Влади.

Красоту в женщине Костя особо ценил, любил рисовать симпатичных девушек, и среди огромного числа выходивших из-под его руки рисунков было множество женских моделей, представавших в величавой и строгой красоте.

Васильев тянулся к красоте!

Во имя того, чтобы постичь законы гармонии, трудились и товарищи Кости. Работали много и одержимо. Молодость, надежды и фантазии, познавательные инстинкты — все это помогало ребятам выдерживать огромные перегрузки. Васильеву этот режим был уже хорошо знаком. Ежедневно восемь часов занятий — до четырех, без перерыва на обед. А к пяти-шести вечера студенты вновь собирались в тесных, уютных комнатках училища на так называемые вечера набросков. Рисовать хотелось просто из любви к искусству: такой был возраст. Работали так, словно боялись куда-то опоздать, пока часов в одиннадцать их не выгонял сторож.

Васильев после напряженного учебного дня всегда спешил домой: больше часа добирался в поселок электричкой, а там еще четыре километра шагал от станции пешком. Такой же долгий путь проделывал по утрам, вставая в пять часов, чтобы не опоздать на занятия. Дорога утомляла Костю, но он никогда не жаловался. Напротив, вечерами садился за книги, рисовал и обязательно выкраивал час-другой для того, чтобы послушать любимую музыку. Работая по ночам, Костя всегда слушал через наушники пластинки с классической и народной музыкой. И хотя вкусы и увлечения его в музыке постоянно менялись, можно все же выделить из огромной коллекции собранных им пластинок наиболее ему дорогие. Это «Пер Понт» Грига, «Приглашение к танцу» Вебера, «Маленькая ночная серенада» Моцарта, увертюра к опере «Севильский цирюльник» Россини, «Два венгерских танца» Брамса. Именно эти произведения, по-видимому, давали художнику возможность расслабиться, создавали доброе

настроение.

Очень любил Костя возвышенную, романтическую музыку Дебюсси — «Послеполуденный отдых фавна», «Море», «Три ноктюрна», прелюдии Рахманинова, сонаты Моцарта и Скарлатти, сюиты Рамо для небольших ансамблей (скрипка, флейта, гобой, виолончель и клавесин); второй концерт и вторую симфонию Рахманинова в авторском исполнении; «Музыку на воде» Генделя.

Особенно часто звучала в его доме прелюдия для оркестра Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» в самом лучшем, как считал Костя, исполнении: запись Пражского оркестра под управлением итальянского дирижера Антонио Педротти.

Как-то Костя пригласил маму вместе с ним послушать эту чудесную разноголосицу пробуждения античного утра на взморье.

Когда отзвучала музыка, он заметил:

— «Послеполуденный отдых фавна» — это красота, исторгнутая природой, через нее можно постичь гармонию первозданного мира. Эта музыка — наша любовь к Древней Греции, такой далекой и близкой сердцу…

В воскресные дни к Косте частенько приезжал Саша Жар-ский — его новый друг. Ребята уходили в лес на этюды, ездили на лодке по Волге, часами гуляли по лесу. К выходным Клавдия Парменовна припасала что-нибудь повкуснее, стараясь досыта накормить ребят, «зарядить» их на неделю, что называется.

Жарский был человеком неординарным. Его детство и юность прошли в Тулузе, во Франции, где он получил воспитание в очень образованной семье. После войны родители вернулись из эмиграции в СССР. Саша, решивший к тому времени посвятить себя живописи, привез с собой множество альбомов с репродукциями самых известных картин. Костю не могли не увлечь кругозор этого молодого человека и его рассказы о каком-то далеком мире, где в творческих лабораториях кипели страстные споры между представителями различных модных тогда в живописи течений: абстракционизма, экспрессионизма, сюрреализма. По словам Жарского, он и сам «варился» когда-то в этом соку, чем в немалой степени гордился.

Здоровье Алексея Алексеевича стало заметно поправляться, и перед началом следующего учебного года по совету родителей Костя перебрался жить в Казань. Вдвоем с Жарским они сняли комнату в доме у преподавателя химико-технологического института Давата Таржиманова. Человек он был творческого склада и не только прекрасно ориентировался в литературе, музыке, но и сам в свободное от педагогической и научной деятельности время написал книгу «Юность Лобачевского». С будущими художниками жил дружно и, наблюдая за тем, какие

интересные работы выходят из-под кисти Константина, отдал в полное его распоряжение свои потолки и стены с просьбой разрисовать их красивыми женскими головками. Что и было со вкусом исполнено Васильевым.

Клавдия Парменовна, заехав однажды к сыну, поразилась увиденному. Первое ее впечатление — вокруг старинные фрески. Приглядевшись к головкам, выполненным в разных стилях, но с неизменно тонкими чертами лица, она тут же распознала руку Константина. Пришлось пожурить сына за столь неуёмное творчество.

С переездом в Казань у Кости высвободилось значительно больше времени для работы. Вместе с друзьями он проводил вечера в училище.

Обычно ставили натуру — сами по очереди позировали — и делали множество набросков, кто быстрее. Порой это превращалось в увлекательную игру. Отводилось время: сначала пятнадцать минут, потом десять, пять и, наконец, три минуты. И надо было успеть завершить рисунок, да так, чтобы передать схожесть образа.

У Кости получалось. Предметом особой зависти учащихся было умение Васильева передавать линию формы, не прибегая к тушевке. Линией он точно строил объем, пространство. Там, где требовалось показать тень, ему достаточно было лишь усилить нажим карандаша.

Остановившись однажды за спиной Константина и наблюдая, как он точно передает на листе предложенную постановку — гипсовую фигуру, а рядом кусок серой доски, — Ирина Родионова, его сокурсница, не выдержав, спросила:

— Как это ты обходишься без тушевки, а светлая деревяшка отличается от гипса?

Костя расправил плечи, улыбнулся:

— Гипс ведь белый, в нем нет черноты. Правда?

— Но без теней не видно объема.

— Как это не видно? Если взять тоновые отношения — все видно. Покажи свой набросок… Видишь, ты перечернила, и на рисунке появились сплошные темные провалы, дыры…

Связав свою судьбу с живописью, учащиеся испытывали потребность в дополнительных упражнениях. Практика быстро им подсказала, что если много рисуешь, рука действует мгновенно и точно. С каждой очередной работой видишь свои новые ошибки и не повторяешь их впредь, совершенствуешься. Но стоит не поработать несколько дней — завязнешь, испытаешь, что такое преодоление материала: не идет рука, не слушается карандаш, нарушаются пропорции.

К вечерним занятиям приходилось прибегать еще и потому, что в учебное время далеко не всегда была возможность писать натуру. Училище не имело достаточных средств на содержание необходимого штата натурщиков. Костя не раз поминал добрым словом МСХШ, где никогда не возникало подобной проблемы, и староста группы Абрек Галеев, отмечавший время работы натурщиков, мог предоставить ученикам возможность практиковаться в любое время.

По воскресеньям, если не выезжали на природу, с самого утра опять собирались в училище и писали, теперь уже краской. В качестве натуры приводили с собой кто кого мог: сестру, товарища, подружку. Естественно, за это ничего не платили, зато дарили добровольным помощникам наиболее удачную работу.

А удачных было немало: сказывалась школа Сокольского — достойного ученика и преемника Фешина. На занятиях по живописи Николай Михайлович умел продумать постановку так, чтобы она нравилась учащимся и в то же время решала вполне определенную задачу. Конечной его целью было добиться от учеников тонкого восприятия цвета. На его постановках далеко не всем удавалось точно взять тоновые отношения, например, какой-нибудь драпировки сложного цвета, сближенного с набранными предметами…

Занятия у Сокольского много дали и Константину, закрепив и развив приобретенную от рождения повышенную цветочувствительность.

Из постановок, выполненных Васильевым в тот период, к сожалению, почти ничего не осталось. В архивах училища удалось раскопать лишь две графические работы, сохранившиеся, видимо, благодаря тому, что в свое время были признаны лучшими и попали в специальный учебный фонд. Глядя на каждую из них, зритель может убедиться, насколько мастерски художник выбирал ракурс моделей. Ведь благодаря этому они воспринимаются интересно и неожиданно.

На одной из работ изображен натурщик, облокотившийся на швабру, с папиросой в руке и ведром воды у ног. На другом, размером примерно в ватманский лист, нарисованы два сидящих на скамье старика; один изображен анфас, другой — в профиль. Оба старца были основными штатными натурщиками училища. Тот, что с бородой — Виктор Иванович Рыбушкин, — бывший плотник, проработал по своей специальности много лет, а после того как упал со строительных лесов и лишился глаза, обрел новую профессию. За свое поистине титаническое терпение, на которое обрекла его новая роль, он пользовался большим уважением и любовью мальчишек.

Старики теперь уже вряд ли живы. Зато здравствует еще одна натурщица, Софья Карпунина, дружившая со студенческой братией и не раз посещавшая их притягательные «капустники», на которых Васильев в числе других ребят играл роли в маленьких пьесках или блистал остроумием и экспромтами в интермедиях. Но особенно запомнилась Соне не эта, а совсем иная черта его характера: внутренняя собранность, сосредоточенность, полная отдача на занятиях, когда все вокруг переставало существовать.

В перерывах между занятиями Костя никогда не выходил из класса, а достав карандаши из полевой сумки, заменявшей ему портфель, точил их. Иногда просил: «Соня, ты не могла бы задержаться и попозировать еще немного?» При этом он редко улыбался, оставаясь в каких-то своих раздумьях. Сидел всегда прямо, выглядел стройным и подтянутым. Его внутренняя организация проявлялась не только в манере держаться, но и в том, как одевался. Одежду носил чаще всего защитного цвета или каких-то серо-пастельных тонов, на голове самодельно сшитый картуз из такого же материала, в руках — армейская полевая сумка, удобная, как полагал Васильев, для хранения карандашей и рисунков.

В напряженном труде незаметно миновал еще один год учебы. Костя перешел на четвертый курс и одновременно вынужден был снова поменять место жительства: дом с прежней уютной комнатой, где жили, был приговорен к сносу. В поисках жилья они, Васильев и Жарский, обошли десятки адресов и насмотрелись всякого разного, но квартиру все же нашли — и тепло, и недорого, а вокруг дома двор да сад. Вместе с ними квартиру в доме снимали еще двое студентов из Казанского авиационного института.

Первая их встреча и знакомство произошли при забавных обстоятельствах. Будущий инженер — Гена Пронин — пришел в комнату к художникам, когда они слушали рахманиновский концерт. Взяв огромный альбом репродукций, Гена удобно уселся и стал рассматривать его. Но к нему подошел светлый худенький юноша и сказал: «Или слушай музыку, или уходи!» Пронин был поражен, несколько оскорблен, но остался благодаря присутствию духа. Он впервые в жизни столкнулся с таким отношением к искусству, священным вниманием к музыке.

После этого случая Геннадий резко изменил свои вкусы, стал подолгу слушать произведения Баха, Моцарта, Рахманинова, Чайковского. Влиянием художника объясняется и резкая перестройка в круге чтения — от детективов чуть ли не к философским работам.

Увидев второго студента — Олега Шорникова, Костя

обрадовался. С ним он жил в одном поселке и был знаком с детства. В кругу друзей Олег считался «индустриальщиком»: увлекался физикой, радиоделом, точными науками. Но при этом в нем жила серьезная тяга к миру духовных ценностей — к живописи, музыке, литературе.

Ребята быстро сдружились и поздними вечерами, завершив свои учебные дела, непременно собирались вместе, чтобы послушать музыку или понаблюдать за тем, как Константин создает свои абстрактные опусы, как одной линией ловко изображает что-то. Неожиданно рождалась картина-узор.

Узор мог иметь, к примеру, светло-голубой тон с нежными оттенками, и ребята, вдохновляемые комментариями Саши Жарского, создавали в своем воображении неведомый прежде мир подобно Даниэлю Дефо и Жюлю Верну. Создавая абстрактные работы, Васильев никому, однако, не подражал: он пробовал, искал себя. В немногих работах Константина того периода зрителя и сегодня поражают красивые сочетания цветовых пятен, гибкость выписанных художником линий.

Казалось бы, абстракционизм размывает формы, но в эскизах Васильева резко закреплялись необычайные геометрические и световые формы. Так же и в сюрреализме, которым художник увлекся чуть позже: не фантастическое искажение действительности, а реалистическое видение всей сложности и целенаправленности движений и чувств. Видимо, Константин внутренне оставался верным присущему ему реализму в живописи. Реализм всегда у него шел параллельно с экспериментом.

Ну а экспериментировать хотелось: было любопытно испробовать стили и направления, во главе которых засверкали такие модные имена, как Пабло Пикассо, Генри Мур, Сальвадор Дали. Васильев довольно быстро постиг творческое кредо каждого из них и в свободное от учебы время создавал новые интересные разработки в разных стилях.

Первыми неизменными зрителями и благодарными критиками художника были его друзья — соседи. Приятели настолько сблизились, что все свободное время проводили вместе: ходили в музеи, на концерты. Одной компанией умудрялись даже съездить в Москву. Чаще всего в такие поездки с Константином отправлялись Шорников и Пронин. Неудержимое стремление ребят поглощать всякую духовную пищу порой подталкивало их на смелые, а иногда и рискованные поступки.

Студенты — народ небогатый. И друзья предпочитали тратить деньги не на железнодорожные билеты, а старались использовать их на приобретение грампластинок, книг. Поэтому

нередко в столицу ездили на крыше вагона. С тех пор прошло много лет. И сейчас это может показаться странным, а тогда… В Казани друзья забирались на крышу, и пока было светло, ехали, что называется, с ветерком, словно под парусами. Где-то около полуночи прямо на ходу поезда спускались вниз, отыскивали незапертую дверь в каком-либо вагоне и до утра блаженствовали на третьих полках. А утром — снова на крышу.

Но случались и курьезы. Как-то рано поутру шли с ревизией контролеры. Константин безмятежно спал, укрывшись брезентовой курткой, не помышляя ни о какой маскировке. Контролер, разбудив пассажира внизу, попросил задвинуть его «рюкзак» подальше к стене, чтобы он не упал и не зашиб людей. Пассажир оказался смышленым человеком: поднявшись наверх, он умело сыграл свою роль, подтолкнув «рюкзак» на место. Путешественникам удалось благополучно добраться до Москвы.

Та памятная поездка была на редкость богата впечатлениями. Обратно возвращались с увесистой поклажей. Москва, известное дело, не Казань. Контролирующего глаза побольше, да и проводники проявляют здесь повышенную строгость. Попробуй-ка целой компанией, да еще с вещами, на виду у всего честного народа забраться на крышу вагона! Однако забирались. Тактика была простой. До отправления поезда прохаживались вдоль вагонов, а как только состав трогался, прыгали на буфера, скрепляющие вагоны, — и быстро наверх: раньше полезешь — снимут, позже — рискуешь не успеть. Главное, точно рассчитать время.

Так действовали и на этот раз. Но Пронин, взваливший на себя тяжелый рюкзак с книгами, замешкался. В это время поезд стал поворачивать на стрелке, края вагонов начали сходиться, зажимая Геннадия. Грудью его придавило к лестнице, а сзади на рюкзак продолжала наползать масса вагона. Что-то захрустело, начало ломаться. И тут, к счастью, вагоны пошли на излом в другую сторону. Друзья подхватили Геннадия за руки, подняли наверх. Едва живой, он сбросил рюкзак; убедился: сам цел и невредим. Тут же кинулся к рюкзаку проверить содержимое. Беда — сломались пластинки с записями старинных народных песен, маршей. В тот момент друзья не знали, переживать ли им об утрате или радоваться, что все обошлось благополучно.

Как мощное радиоактивное излучение, воздействуя на простые материалы, вызывает, в свою очередь, их активность, так и Васильев своим талантом пробудил безусловную одаренность своих друзей. Жизнь их как бы приняла ускоренное движение под воздействием новых идей и мыслей каждого из них.

Как-то вечером, возвращаясь на электричке в родной поселок,

Шорников поделился с Васильевым новостями дня:

— Сегодня был с Прониным на заседании студенческого научного общества. Там один парень подал интересную мысль: создать в институте конструкторское бюро по цветомузыке. Пока, правда, неясно, что из этого может получиться…

— Это же идея! — загорелся Константин. — Организуем концерты цветомузыки.

— Концерты?!

— Да!.. А знаешь, у Скрябина в симфонии «Прометей» есть цветомузыкальная строка — «Люче». До сих пор идея композитора по-настоящему не реализована.

На следующий же день друзья энергично взялись за работу. Начались серьезные поиски людей, занимавшихся когда-либо этой проблемой, поиски литературы. Обратившись в архивы Казанской консерватории, чтобы разыскать партитуру Скрябина, документы о нем, молодые люди встретили там энтузиастов, поддержавших их начинание. Это были Лоренс Блинов, будущий композитор, а в то время студент консерватории, и молодой преподаватель Абрам Григорьевич Юсфин, возглавивший в дальнейшем музыкальную часть студенческого конструкторского бюро «Прометей».

Юсфин слыл человеком, хорошо знавшим современных западных и отечественных композиторов-модернистов. В его личной библиотеке хранилась также богатая литература по основным направлениям формалистического искусства. Он-то и взялся за расшифровку строки «Люче». При этом проблем перед ним возникло много, но как музыкант он с ними справился. В свою очередь, студенты-конструкторы создали инструменты цветомузыкального оркестра: серию пультов для семи цветов. Каждый пульт управлял своим цветом на громадном экране.

К торжественному дню, первому публичному концерту СКБ, Васильев нарисовал портрет Скрябина тушью на ватмане в условно стилизованной манере — прямыми штрихами. Работа стала началом целой серии графических портретов известных композиторов.

Сегодня Васильев в этих студенческих работах открывается зрителю как одаренный график. Несколько смелых, точных, одному художнику ведомых линий — и оживают Лист, Римский-Корсаков, в страстном творческом порыве запечатлен Моцарт… По сути, это уже не просто передача внешнего облика того или иного композитора, а словно застывший и весьма характерный фрагмент самой их музыки, ее слепок.

Дружба с Юсфиным сыграла определенную роль в судьбе Васильева, подтолкнув его к новым поискам в живописи. Его уже

не удовлетворял круг задач, решаемых импрессионистами. Обнаруживая за всем этим недостаточно глубокую сущность, он переходит к сюрреализму и экспрессионизму. В библиотеке композитора ему представилась хорошая возможность широко познакомиться с творчеством Сальвадора Дали, Ива Танги и других заинтересовавших его сюрреалистов, с одной стороны, и экспрессионистами (особо модной в то время разновидностью абстракционизма) Мотервеллом, Джексоном Поллоком, Жоаном Миро, Василием Кандинским — с другой.

На письменном столе у Кости в это время постоянно лежали и не убирались роскошные репродукции двух американских абстракционистов — Поллока и Мотервелла. У Мотервелла — таинственные черные пятна на белом пространстве; у Поллока — красивый разноцветный калейдоскоп пятен и штрихов, как ковер из цветов в экзотическом ботаническом саду.

Вася Павлов, один из новых Костиных друзей, с любопытством и удовольствием поглядывал на эти глянцевые сияющие листы. Чуть смущаясь, он сказал:

— Мне это очень нравится и напоминает летнюю листву и траву. Но я не знаю, можно ли так говорить.

— Каждый видит, что хочет. Мне тоже это напоминает природу, — ответил Васильев.

Костя с необыкновенной симпатией и легкостью говорил о Поллоке, почти дотрагиваясь своими музыкальными пальцами то до одной, то до другой части картин. Быть может, от этого прикосновения, от проникновенных слов все превращалось в живой калейдоскоп, искрящийся цветами.

О Мотервелле Костя говорил мало и сдержанно и только тогда, когда чувствовал настоящий, сильный интерес собеседника. Сразу было видно, что в этом художнике для него скрыто что-то особенно увлекательное. А когда он говорил, то открывалась философская глубина, зашифрованная особой символикой.

Окунувшись с присущей ему серьезностью в разработку новых направлений, Васильев создает целую серию интересных произведений в сюрреалистическом ключе — таких, как «Струна», «Атомный взрыв», «Апостол». Ими особенно восторгается Юсфин, любивший, выступая по праву старшего в роли наставника, поговорить о серьезности этих формалистических работ. Правда, беседы он начинал с незначительных фраз о живописи примерно в таком духе: «Ах, какая линия, какое красочное пятно». И тут же без особой связи переходил к абстрактным философским рассуждениям о бесконечности и смысле жизни.

Однако самого Васильева быстро разочаровал формальный

поиск, в основе которого лежал натурализм.

— Единственное, чем интересен сюрреализм, — делился он с друзьями, — это своей чисто внешней эффектностью, возможностью открыто выражать в легкой форме сиюминутные стремления и мысли, но отнюдь не глубинные чувства.

Проводя аналогию с музыкой, он сравнивал это направление с джазовой обработкой симфонической пьесы. Во всяком случае, деликатная, тонкая душа Васильева не желала мириться с определенной легкомысленностью форм сюрреализма: вседозволенностью выражения чувств и мыслей, их неуравновешенностью и обнаженностью. Художник почувствовал его внутреннюю несостоятельность, разрушение чего-то главного, что есть в реалистическом искусстве, того смысла, того назначения, которое оно несет.

Несколько дольше продолжалось увлечение экспрессионизмом, относящимся к беспредметной живописи и претендовавшим на большую глубину. Здесь столпы абстракционизма заявляли, например, о том, что мастер без помощи предметов изображает не тоску на лице человека, а саму тоску. То есть для художника возникает иллюзия гораздо более глубокого самовыражения. Подобная концепция не могла не увлечь людей такой богатой фантазии, как Константин и его друзья.

Но молодостью правят свои законы. И, конечно же, ребята не были одержимыми затворниками, увлеченными идеей. Ходили они и в кино, бывали и в театрах. Словом, жили весело, интересно и разнообразно, в особенности в воскресные дни. Шутка не переводилась в их доме.

Как-то после выходного, вернувшись в свой приют, Константин с серьезным видом рассказывал Жарскому:

— Вчера утром, после отъезда Пронина, сунулся — нет сюрреалистического рисунка, который я ему показывал. В другое место сунулся — тоже нет. Неужели, думаю, спер? Стал везде искать, так и не нашел. Ну точно: Генка спер! Как только это сказал, тут же рисунок и нашелся. Но я был очень возбужден, целый день в таком состоянии ходил, а когда вечером заглянул Олег, перво-наперво я сказал ему: «Вот ведь какой Пронин, чуть было рисунок у меня не утащил!»

Вообще при всей его серьезности Константин любил шутить и каламбурить и вслух, и на бумаге, а вскоре даже стал подрабатывать этим. Они с Жарским часто делали шуточные рисунки для «Чаяна» — татарского сатирического журнала. Саша придумывал и разрабатывал тему, Костя рисовал, вкладывая в эти веселые, смешные или едкие картинки несомненный талант

шаржиста-сатирика.

В 1963 году часть этих работ с успехом экспонировалась в московском Манеже на выставке художников-сатириков Татарии.

Обладая тонким юмором, Васильев хорошо чувствовал и воспринимал шутку. Но насмешек не терпел и никогда даже близким не прощал их, в особенности когда это касалось творчества. В таких случаях он становился дерзким, вспыльчивым и, как метко заметил Олег Шорников, в прежние времена мог бы вызвать обидчика на дуэль.

Гордый независимый дух ценил Константин и в других людях, в особенности в талантливых. Может быть, поэтому и дружил он с Иваном Лебедевым — однокашником, учившимся в параллельной группе. Преподаватели признавали бесспорную талантливость Лебедева, его самостоятельный взгляд на творчество и в то же время не могли сладить с его неуправляемым характером. Никому, даже почитаемому всеми учащимися Тимофееву, не удавалось заставить Ивана строго выполнять учебную программу. На той же постановке (у Тимофеева) Лебедев запросто мог изменить компоновку предметов или срезать часть гипсовой модели, если к тому его подталкивала работа мысли. Однажды вопрос об этом ученике был вынесен на педсовет, где директор училища Трошин настаивал на отчислении Ивана с последнего курса училища. Кто-то вступился за способного ученика, и занесенный над судьбой юноши карающий меч замер в положении неустойчивого равновесия: до очередного нарушения.

Тайны из этого никто не делал, и уже на следующий день предостерегающий шепоток прокатился по устам учащихся, призывая нерадивых к смирению. Васильев отреагировал на известие по-своему.

В огромной, размером в несколько ватманских листов рисованной стенгазете, еженедельно выходившей в училище, Константин изобразил карикатуру на Трошина. Некий злодей, скрестив на груди руки, стоял у объятых пламенем книг. В облике этого человека легко угадывались черты директора. Дерзкий вызов был брошен не случайно: незадолго перед этим Трошин приказал расчистить библиотеку для новых поступлений — «сжечь устаревшие и ненужные книги». А поскольку директор боролся в то время с формализмом, в огонь в первую очередь полетели работы этого направления, издававшиеся крайне ограниченными тиражами: книги искусствоведа Путина, художников Кандинского, Татлина, Родченко. Следом к сожжению были приговорены старинные книги с прекрасными иллюстрациями, служившие отличным учебным пособием не

одному поколению выпускников.

Преподаватели были просто в шоке, а библиотекарь Мария Петровна плакала, умоляя ребят забрать себе хоть часть книг. Костя тогда заметно пополнил свою домашнюю библиотеку.

На совести директора были и другие недобрые дела. Преподавал он в училище историю искусств, но слыл человеком совершенно бескультурным и даже пошлым: девушки со старших курсов просто сторонились его.

Увидев карикатуру, Трошин в одночасье подготовил приказ об исключении Лебедева из училища, решив, очевидно, что это его проделки. Васильев пошел к директору и, заявив, кто автор рисунка, попросил восстановить товарища. В ответ директор выгнал его из кабинета и лишил стипендии.

События следующего дня прогремели на весь город и остались в памяти старожилов Казани как бунт студентов. Учащиеся саботировали занятия. Сначала группа активистов, куда, кроме Кости, вошли Саша Жарский, Валя Крамская, Женя Матвеев и Володя Савельев, пришла к директору с требованием вернуть Лебедева. Трошин тут же объявил, что лишает стипендии всех ходоков, и напутствовал:

— Идите, жалуйтесь. Можете министру культуры Татарии, а можете даже в Москву съездить на деньги, которых у вас нет… Все ваши жалобы ко мне и придут…

После этого как-то стихийно возникла забастовка. Молодежь не хотела идти на занятия, а стала собираться в садике напротив училища. Там появились свои ораторы, которые взбирались на скамейки и требовали немедленного приезда министра культуры. Преподаватели, завуч, директор были в панике. Выбежав к месту стихийного митинга, они умоляли ребят прекратить ненужные разговоры на улице при посторонних, зайти в училище и там все выяснить. А вокруг студентов действительно стали собираться толпы любопытных. Обстановка накалялась. Молодежь не реагировала на просьбы учителей, продолжая стоять на своем и требуя, чтобы в училище приехал министр культуры.

В конце концов к скромному зданию училища понаехали черные «Волги», появилась и «Чайка». Только после этого все поднялись в актовый зал, и там учащиеся рассказали министру о своих бедах. О том, что директор занимается самоуправством, лишая их стипендий лишь по своему усмотрению, хотя и без того многим, а в особенности приезжим, приходится очень туго: стипендия ничтожно мала, а на нее нужно и угол для жилья снять, и холсты купить, и питаться. Выплыла история с библиотекой и кое-что другое, что никак не украшало директора. Так, с приходом Трошина из стен училища исчезли три или

четыре ценные работы — копии с картин старых мастеров — Рубенса и Караваджо.

Все рассказали ребята. И от Трошина, как говорится, остались «рожки да ножки». С должности его сняли. А Ивана Лебедева восстановили, а заодно вернули к учебе и еще одного незаслуженно отчисленного студента — Вадима Малякина.

Правда, вскоре после этой истории состоялось комсомольское собрание, куда пригласили общественность города. Ставился вопрос об исключении из комсомола зачинщиков бунта. В те годы это автоматически означало бы и исключение из училища. Каждый комсомолец, хорошо понимая, какая угроза нависла над их товарищами, мужественно отстаивал их в ответ на натиск общественности. Набился полный зал молодежи, ребята заполнили все проходы. Им пришлось выслушать всякое… А довольно молодая женщина из состава президиума, гневно требовавшая вначале «исключить зачинщиков вообще отовсюду», упала даже в обморок, когда Валя Крамская, отвечая на вопросы, сказала:

— Ну а что нам оставалось делать? Ведь единственный способ, который мы употребили, и оказался действенным…

При голосовании ни одна рука не была поднята за исключением ребят из комсомола.

На место прежнего директора и завуча, которого тоже заменили, пришли два отставных военных. Видимо, перед новой администрацией задача ставилась вполне конкретная — навести порядок, установить строгую дисциплину в училище.

Новоиспеченный директор, конечно, мало что понимал в живописи, но оказался человеком добрым, никого не преследовал и даже урезонивал завуча, проявлявшего порой излишнюю строгость. Когда оба они ходили по классам и встречали где-то большие холсты с изображением обнаженной натуры, непременно вздрагивали — это ужасно их шокировало. Завуч настаивал «немедленно убрать все эти холсты и прекратить безобразие». Ему терпеливо объясняли, что рисование обнаженной натуры есть часть учебного процесса, предусмотренного программой для старших курсов…

Зимой умер отец Васильева. Умер во время операции, не приходя в себя, от наркоза — остановилось сердце. А накануне операции Константин видел сон: будто влетел к нему в комнату большущий орел — примета очень дурная. С того дня Костя ходил расстроенным, предчувствуя беду.

После похорон Алексея Алексеевича внешне он оставался спокойным, только стал больше обычного молчаливым и замкнутым. Чаще прежнего слушал Шостаковича — его квартеты,

особенно Седьмой, и посвятил ему чуть позже живописную работу «Квартет».

Композиция, выполненная тушью и белилами на серой тонированной бумаге, построена на довольно отвлеченных, резких, нервных формах, в которых можно угадать струны, пальцы скрипача, сведенный рыданиями рот. Эта работа — не то чтобы иллюстрирует квартет Шостаковича, она как бы вырвана музыкой из страдающей души художника.

Наступила весна 1961 года, подходила к концу учеба. Константин подготовил дипломную работу. Это были эскизы декораций к опере Римского-Корсакова «Снегурочка». Защита прошла с блеском. И хотя кто-то из комиссии пытался напомнить о недавних студенческих событиях и свести с Васильевым счеты, мнение абсолютного большинства было единодушным: работу оценили на «отлично».

Константин закончил Казанское художественное училище.

ПОРА ИСПЫТАНИЙ

Завершилась учеба, и по распределению Васильев был направлен в Мензелинск художником-оформителем передвижного народного театра. В этом небольшом степном городке, затерявшемся на границе двух автономных республик — Татарии и Башкирии, Васильева не ждали: должность художника была занята «специалистом местного масштаба». Никакого диплома он, конечно, не имел, но зато воспитывал троих детей, которых надо было кормить и поить. Об этом «специалист» и сообщил Константину в первые же минуты знакомства и добавил:

— До вас тут приезжали двое, один из Прибалтики — пробыл три часа; другой не знаю откуда — двадцать минут. И вы не приживетесь…

Занимать «живое» место Васильев не хотел и, получив соответствующую пометку в направлении на работу, благополучно отбыл домой.

Одно время Васильев подрядился работать в художественном фонде в Казани. После беседы с директором Татарского отделения Союза художников РСФСР Макаровым Константину сказали, что он принят в штат, но в первую получку бухгалтер не нашла его фамилии в списках. Васильев промолчал и продолжал трудиться, а когда и в следующий раз ему не выдали зарплату, пошел снова к Макарову. Тот сделал удивленные глаза: «Молодой человек, я вижу вас первый раз…» Больше Костя не появлялся в этой организации.

Однако художники, с которыми ему довелось сотрудничать, и по сей день вспоминают его интересные, самостоятельные работы, поражаются умению видеть и рассчитывать на огромном холсте или сколоченных фанерных листах сложные многофигурные композиции. Косте в то время довелось, в частности, расписывать декорации к новогоднему празднику в городском парке. Выполняя подобную задачу, художники чаще всего разбивают большую площадь на клетки и с их помощью делают точный перенос изображения с маленького рисунка, либо пользуются эпидиаскопом. Васильев же просто брал длинную палку, привязывал к ней уголь и в мгновение рисовал Снегурочку, Деда Мороза, медведя, белочку на качелях, всевозможные иллюстрации к сказкам. Раскрашивали его творения уже другие художники, а он только обозначал, какими могут быть цветовые соотношения. Красить и красить — это уже не творческая, а производственная работа. И Васильев не скрывал своего отношения к такому труду, вызывая, по-видимому, неодобрение

посредственностей, пожелавших вскоре избавиться от конкурента.

Работая по заданию фонда, Константин почти ежедневно встречался с одним из своих преподавателей — заслуженным художником РСФСР Виктором Ивановичем Куделькиным, жившим в доме напротив парка. Вместе они прогуливались по аллеям, беседовали о живописи, литературе. Костя много говорил о том, как он проиллюстрировал бы то или иное художественное произведение, например, Мельникова-Печерского, Достоевского, татарских писателей. Спорили о живописи.

Любуясь погрузившейся в зимний сон природой, Костя подбрасывал на обсуждение волновавшие его вопросы:

— Сколько цвета в природе?

— Много. Но если брать весь цвет, то это будет уже пестрота, — рассуждал учитель. — Нужно идти к обобщению.

— Значит, художник должен отступать перед цветом? — оживился Костя.

Виктор Иванович, немного задумавшись, ответил:

— Кто-то из сподвижников Андрея Рублева говорил, что надо писать крупно, чтобы пестрота была в простоте, то есть обобщались детали. Полутона нужны, но в то же время предметы не должны терять цельности. Да ты же и сам в своих работах, я заметил, любишь в пределах объема брать цельно. У тебя не встретишь множества цветовых пятнышек…

— Я немного не о том. Вот, скажем, пламя, огонь, солнце — сколько цветовых тонов несет оно в себе и можно ли его писать? — наступал Константин.

— Если разобрать все тоновые отношения по пятнам, то в природе мы насчитаем их четыре, от силы — пять. Пятый и будет самый светлый — это молния, солнце, а остальное — небо, купол снега, деревья, дома…

— Но ведь огонь несет в себе десятки сильных цветовых тонов, и, не передав их, художник никогда не зажжет пламени!

Помолчав, добавил:

— И вообще, я не согласен с тем, что все надо обобщать…

— Брать нужно, Костя, самое ценное, на чем останавливается человеческий глаз. Мы же не в бинокль рассматриваем природу.

— А я чувствую, что можно все передать детально, ну просто до точки…

Уже значительно позднее, впервые увидев работу Васильева «Северный орел», Виктор Иванович вспомнит этот разговор. Картина заворожит, заставит задуматься и над ее сюжетом, и над непривычной техникой письма. Более же всего поразит выписанная до мельчайших деталей по-зимнему сухая ветка елочки с пожелтевшими шишками на ней. Приглядываясь к

картине и так и эдак, Куделькин не мог сказать себе, что это иллюзорность, портящая полотно. Напротив, он чувствовал ее органичность, необходимость присутствия, поскольку веточка эта поддерживалась общим состоянием всех тоновых отношений — и неба, и заснеженной хвои, и стволов деревьев…

Пожалуй, больше других Костю понимал и всерьез интересовался его творческой судьбой Николай Дмитриевич Кузнецов, который, кстати, нередко составлял компанию Куделькину и Васильеву в их зимних прогулках по парку. На закате своей жизни, где-то в начале семидесятых годов, этот большой художник и удивительной души человек был удостоен звания заслуженного деятеля искусств РСФСР. А до этого времени он почти безвыездно прожил в поселке Васильево и изо дня в день писал родные пейзажи — сильную русскую природу, воскрешая творческим воображением и волжские разливы, и бездонное небо над великой рекой, и устремленные в голубую высь корабельные сосны, отталкивающиеся от песчаных оврагов оголенными корнями.

Его работы не принимались всерьез стоявшими у кормила власти близлежащей столицы авангардными художниками. Из Казани приезжали какие-то люди, скупали за бесценок его полотна — якобы для районных музеев, — и картины навсегда исчезали из поля зрения их автора. А он, опять подсмотрев из окна своей деревянной избы какой-нибудь по-новому освещенный солнцем и до слез знакомый уголок природы, радостно брался за кисть.

Так продолжалось до тех пор, пока ему не дали квартиру в Казани, отобрав при этом дом, в котором он родился. Получил престарелый художник и творческую мастерскую. Правда, одну на двоих с Куделькиным — небольшую комнатку, где и развернуться-то было негде. В этой-то мастерской, стоя спиной к спине у своих мольбертов, и толковали художники о молодых. Корили их, но, случалось, и хвалили…

Костю Васильева Николай Дмитриевич однажды заприметил в родном поселке еще мальчонкой, сидящим в шалаше на берегу Волги с карандашами и блокнотом в руках. С тех пор, что называется, не спускал с него глаз, не раз брал с собой мальчика в лес писать пейзажи, оберегал от ошибок, радовался удачам…

Вновь оказавшись без работы, Константин не унывает. Слегка подтрунивая над судьбой, он пишет в Москву своему верному другу Анатолию Максимову:

«Здравствуй, Толя! Рад был получить от тебя письмо, спешу ответить. Я сейчас тоже отдыхаю, ибо нигде не работаю. Для поступления в фонд еще не отремонтирован пиджак и к тому же

лапти прохудились. Рисую тоже мало, больше пишу пейзажи, которые выходят у меня с завидной легкостью и доставляют мне некоторое удовольствие. На что-нибудь посерьезнее нет пока денег, а краски, собаки, дороги. Для развлечения хожу (на чужие деньги) в кино. Смотрел чудовищный боевик «Освобождение» с бутафорскими танками и колоссальным количеством дыма. Но кинохроники (из-за которой я вообще хожу в кино) оказалось очень мало.

Вместо кино занялся йогой. Достал роскошную книгу об этом. Многое мне, в отличие от других, дается в сей науке неожиданно легко. И я действительно стал чувствовать себя намного лучше. Ангину излечиваю в один день, не прилагая сколько-нибудь значительных усилий. Чего же лучше. Касательно три года назад обещанных фотографий ничего прислать пока не могу, так как мой лейб-фотограф напечатал такую дрянь, что, право, совестно посылать тебе то, что достойно лишь помойки. Придется самому взяться за сие дело, и, поверь, я сам не заинтересован его откладывать. Самое крайнее — привезу в столицу с собой, но уверен, что пришлю раньше.

Встретиться мы можем, где тебе угодно, ибо мне все равно. По-моему, лучше по приезде в столицу зайти мне в Реутово. Если я тебя не застану, по крайней мере узнаю, где ты обитаешь (в случае твоего отсутствия). В остальном в моей деревенской жизни особенных изменений не произошло. Больше загораю и почитываю Эккермановы разговоры с Гёте, чем тружусь.

Пока у меня все. Большой привет Елене. С сердечным дружеским приветом. Константин».

Примерно через год Васильев смог наконец устроиться учителем рисования в местную школу. Не прошло и недели на новом месте, как директор школы заметил ему:

— Вы плохо входите в коллектив, молодой человек!

— Но я не пью…

Константин решил воспитывать ребят на лучших образцах живописи, приобщить их к классическому наследию. Он рассказывал ученикам о Репине, Нестерове, Васнецове, Сурикове и других любимых художниках, о западной живописи, принес в школу гипсовые фигурки Венеры и Давида. И тут же наткнулся на дремучую стену непонимания. На методическом совете директор говорил с ним в крайне жесткой форме:

— Кто это у ваших учеников изображен нагишом на рисунках?.. Чтобы я больше этого не видел.

— Но не горшки же им с натуры рисовать! — пробовал защищаться Константин.

— У вас, товарищ Васильев, плохо обстоят дела с

методикой…

И снова художник оказался на вольных хлебах.

— Нет и не надо, не больно-то и хотелось, — повторил он любимую шутку матери, придя в тот печальный день домой.

— Ладно… и хорошо… Тарелку супа я тебе всегда сготовлю. Занимайся, Костя, творчеством, рисуй, — успокаивала его мать.

Константин не мог позволить себе жить на скудный заработок матери, зная, что, кроме него, в доме есть еще две младшие сестренки. И вскоре он устроился художником-оформителем на лесокомбинат на ставку слесаря-ремонтника. Свободного времени прибавилось, жизнь стала упорядоченной, ритмичной. Служебные дела у Кости шли легко, без нервов, никто над ним особенно не довлел, не помыкал им. Скромную зарплату свою он отрабатывал с лихвой, за подработкой не гонялся.

Начальник отдела НОТ, Царапенко Владислав Иванович, был доволен нечаянной «находкой». Костя рисовал ему различные диаграммы с подписями типа «Не налегай сгоряча, а бери исподволь» и прочее, за которые отдел научной организации труда стал регулярно получать премии. Васильева почему-то игнорировали. А он, порой забавляясь, приносил таблички с подобными сентенциями домой и как-то повесил на маленьком домике, что за огородами, табличку: «На ходу руками ремень не снимать!».

К праздникам работы на заводе прибавлялось, приходилось писать плакаты, транспаранты, и он возвращался домой поздно. Но зарплату имел гарантированную, неизменную — 70 рублей в месяц да минус шесть процентов за бездетность.

Однажды с порога крикнул:

— Матушка, сегодня много выдали за полмесяца, аж 23 рубля. Да еще рубль железный в придачу.

Но хотя с деньгами было туго, Клавдия Парменовна как-то умела оборачиваться: самое необходимое было, а лишнего не покупали. И воцарились в доме мир да лад, веселая доброжелательность и легкая самоирония.

Делая мощный духовный рывок, пытаясь найти свою единственно возможную форму самовыражения в искусстве, Васильев самоотверженно работает, порой не различая дня и ночи. Обычно он ставил на проигрыватель пластинку, надевал наушники, чтобы не беспокоить близких, и с головой уходил в творческий поиск. Но когда бы к нему ни объявлялись друзья, как бы он при этом ни был увлечен работой, Константин откладывал в сторону кисти, накрывал холст, оставлял все свои занятия и посвящал всего себя дружескому общению. Чаще всего это были разговоры о высоком: он увлекал гостей какой-нибудь идеей,

заражал оптимизмом, побуждая мыслить возвышенно, по-новому.

Друзей и знакомых он встречал с неизменной любовью и радушием, посвящая время только гостю, забывая порой на неделю, на две о своем любимом труде. Но этот же человек незаметно для окружающих с поразительной быстротой создавал художественные вещи, когда никто ему не мешал, когда никто в нем не нуждался, когда не надо было нянчить племянницу, развлекать друзей и знакомых.

Вот каким запомнился памятный день первой встречи с художником Юрию Михалкину:

«Теплой августовской ночью мы, пятеро юнцов, беззаботных, жаждущих новизны, чего-то необычного, возвышенного, прибыли в поселок Васильеве Еще утром Кузнецов, у которого я отдыхал в летнем домике на берегу Волги, сказал мне: «Ну что мы здесь сидим сиднем? Тут рядом один малый толковый живет — художник. У него есть музыка, которую ты так хочешь послушать — из французского авангардизма. Едем!» Но какие-то срочные дела, возникшие у Анатолия, задержали нас, а потом у него вдруг родилась мысль: объединиться всем друзьям детства и махнуть к художнику. Поэтому только очень поздним вечером, последней электричкой, прибыли мы наконец всей компанией в Васильеве.

— Не волнуйся, Костя привык допоздна работать, — успокоил меня Кузнецов.

Мы шли лесной просекой, под высоченными соснами. Добравшись до лесопильного завода, ощутили свежесть волжского ветра. Звездное небо высвечивало высокие одноэтажные и в два этажа русские срубы без единого огонька в огромных окнах. Поселок уже спал. Это обстоятельство и кажущийся бесконечно долгим путь к художнику усиливали во мне предчувствие встречи с чем-то необычным. Только где-то в самой глубине души жил страх обмануться в своих ожиданиях: что если художник этот — просто обычный богемный юноша, позер?

— Вот клуб, — сказал кто-то, — завернем за угол и увидим его окно…

И действительно, за поворотом светилось одинокое окно, вызволяя из тьмы палисадник, а в нем — живописный куст сирени.

Толя Кузнецов ринулся вперед, забарабанил по стеклу.

— Кто там? — довольно строго откликнулся звонкий баритон.

— Э, да что ты спрашиваешь, свои. — Кузнецов настежь открыл окно, рассмеялся. И вот через какие-то секунды перед нами распахнулись двери в сени:

— А, заходите, заходите.

Я последним, с некоторым сожалением, поднялся на крыльцо, подумал: «Все наши встречи бывают подготовлены. Вот и сейчас там, за кулисами, голос хороший, дикторский. А посмотришь на актера, и настолько все неинтересно, настолько заезжено…»

Вошел в длинный и очень узкий коридор, заставленный большими картинами. Сразу направо кухня — маленькая, но очень уютная. В ней — старинный буфетик, напротив — печь-голландка, у окна — маленький столик, за которым, однако, все мы чуть позже прекрасно разместились. Но меня интересовал Костя: каков же он? И вот из своей комнатки-мастерской, прибрав по заведенному им правилу холсты и краски, вышел человек — в гимнастерке, подтянутый, стройный. Никакой позы, расхлябанности. Во взгляде твердость и одновременно притягательное обаяние. Светлые проницательные глаза смотрели на меня — единственного нового человека в компании — остро, изучающе.

Нас представили друг другу. Узнав о моем увлечении музыкой, Костя предложил сесть рядом, стал задавать вопросы, разговорился. При этом лицо его заметно просветлело, чувствовалась искренняя заинтересованность в собеседнике. Я поймал себя на мысли, что не испытываю никакого неудобства, чувства скованности, общаясь с незнакомым человеком.

В дверь неожиданно постучали. Вошла Клавдия Парменов-на. Было два часа ночи. И по тому, как вдруг все затихли, стало ясно, что каждый из нас почувствовал бестактность столь позднего визита. Но, к своему удивлению, мы вдруг услышали:

— Ничего, ребята, гостите. Лишь бы сын вас хорошо приветил. А я пойду стелить. В конце концов и вы захотите отдохнуть…

Костя пригласил всех в свою комнату — крошечную мастерскую, где, как я узнал позже, почти все было сделано его руками. Даже черный кожаный диван, на котором он спал, художник смастерил сам, обтянул его, заполнив соломой. Поражало только, как можно было в этой небольшой комнате так просторно и уютно разместиться.

Все мы удобно расселись, и Костя сумел своей увлеченностью как бы загипнотизировать нас, настроить на трепетное восприятие музыки. А когда он выключил свет и глубокий мрак почти лишил нас чувства времени и пространства, воцарилась полная тишина. С реальностью связывал лишь зеленый глазок магнитофона. И я услышал любимых в то время мною авангардистов. Каждый звук воспринимался как своего рода откровение. Музыка представлялась красивой, загадочной.

Возможно, такое восприятие подготовила сама обстановка: заброшенный среди зеленого моря поселок, пышные кусты, заглядывающие в открытое окно, светящийся зеленый огонек магнитофона — и люди, молодые, своенравные, и вдруг притихшие в едином желании постичь сокрытое в кажущемся случайным сложном нагромождении звуков.

Но бесспорно и другое. На нас действовало присутствие Константина. Позже я неоднократно имел возможность убедиться в его удивительной способности увлекать своими интересами других. И потом, когда мы вместе слушали Гайдна, и тогда, когда вместе ходили по лесу, на меня неизменно воздействовал импульс Костиного обаяния, его заинтересованность, как будто мы слушали собственное его творение или сам он растил этот красивый лес. Костя был очень живой, энергичный человек, но весь заряд этой энергии он не распылял на восторги и суету, а умел отдавать тому, чем увлекался, а значит, тому, чем жил, проявляя при этом высочайшую сосредоточенность. И это не могло не действовать на окружающих.

…Спали мы в соседней с мастерской комнате, на полу, всего часа два. Проснулись в шесть. И тем не менее ощутили себя отдохнувшими, бодрыми. Я с любопытством разглядывал помещение, добротный письменный стол, книжный шкаф — и картины, картины. Всей нашей честной компании было постлано на полу, а посему утром я ожидал увидеть вполне закономерный хаос. Но этого не случилось. Постели быстро прибрали, и взгляду представился самый идеальный порядок во всем.

Безукоризненная чистота на письменном столе. Книги и необходимые предметы разложены, словно перед проверкой. Никогда при других своих наездах к Константину я не замечал, чтобы он сдувал пылинки или, тщательно расставляя вещи, оценивающим взглядом смотрел на них издалека. Нет. Вещи как бы сами естественно ложились на свои места. Где карандашу, листу бумаги, приспособлению для черчения или любому другому предмету надлежало быть, там они будут и через год, и сразу же их можно взять. Костя подходил к книжному шкафу и, не глядя, брал книгу, которая ему в данный момент требовалась.

Такое отношение к делу свойственно людям исключительной внутренней собранности, большой духовной силы. Годами наблюдая за Костей, убедился, что без этого не было бы Константина Васильева. Он делал все моментально, без игры в какое-то большое и нужное дело. Он говорил о деле вообще, никак не говоря о себе как о труженике или художнике. Это была его жизнь. Жизнь строгая, идеально организованная…

Ну а тогда, после подъема, был легкий завтрак, прогулка. И

опять мы слушали музыку. Но почему-то модерна уже не было. Звучала классика: Чайковский, Моцарт, Бах.

Друзья рекомендовали мне Костю как художника — фанатика модернизма. «А раз так, — думал я, — значит, он ничего иного не признает». Но в первый же мой приезд к нему и много раз позже мы слушали самую разнообразную музыку. То есть Костя никогда не был фанатиком. Просто он относился со всей любовью к тому, чем постоянно жил».

В те дни Костя много знакомил друзей с модернизмом XX века: Василий Кандинский, Казимир Малевич, Марк Шагал, Пабло Пикассо, Жорж Брак, Жоан Миро и другие. Ребят всегда поражало его умение открыть что-то исключительно новое для себя в других мастерах. Совершенно незабываемым был Костин жест, когда он легко водил по воздуху своими тонкими пальцами пианиста вслед ускользающей линии на гравюрах Пикассо. Он говорил о высоком искусстве мастеров Возрождения, их способности строить объем как бы одной линией. И в то же время Костя был очень взволнован. Но выражалось это в более тихих интонациях голоса и в большей ровности его звучания, и в той затаенности, по которой узнается момент откровения. И друзья уже вскоре видели эту драгоценную непрерывность, текучесть и цельность линии в его рисунках.

При том, что Костя отлично знал изобразительное и музыкальное искусство XX века, все же можно было подумать, что классика волнует его гораздо меньше. Но когда он обращался к ней, художественный энтузиазм Васильева отнюдь не убавлялся. Именно в классике открывал он для ребят сокровенные тайны. Для них было удовольствием и отдохновением слушать вместе с Костей музыку Баха, Генделя, концерты для оркестра Ко-релли и Вивальди и многие другие произведения.

В музыке Васильев прежде всего отмечал исполнителя:

— Рахманинов у меня по-русски зазвучал только тогда, когда я стал слушать пластинки концертов в исполнении автора — так это было легко, приподнято, возвышенно.

Зная хорошо фортепианные сонаты Бетховена, он был восхищен исполнением Святослава Рихтера.

Костя с улыбкой рассказывал друзьям об одном общем их знакомом — композиторе Лоренсе Блинове, который любил слушать музыку в любом исполнении. Это также казалось непонятным Васильеву, как и то, что он еще не читал Достоевского, хотя дожил до двадцати пяти лет. Сам же композитор только спустя много лет сказал: «Я теперь, как и Костя, очень строго выбираю исполнителя в записях».

Когда появились пластинки с симфониями Бетховена и

Брамса, а потом и опер Вагнера в записи Фуртвенглера, Васильев говорил:

— Это совершенно новая музыка, которую я и не предполагал раньше.

Трудно понять, что позволяло Косте легко, почти профессионально разбираться в сложных системах музыки XX века. Хорошо зная сами произведения, он коротко и ясно объяснял суть додекафонии, алеаторики и прочего. Отличие одних композиторов от других, например, Шёнберга от Веберна. Он хорошо знал те труднодоступные книги, которыми тогда пользовались консерваторские преподаватели. Кстати, у них он и брал эту литературу, у Абрама Григорьевича Юсфина, например.

Серьезно знакомясь с каждым новым явлением современной музыки, Васильев легко отстранял от себя всякие претензии на новизну.

— Блинов пригласил меня на премьеру своего Первого квартета, — рассказывал Костя друзьям. — Было торжественно объявлено: «Посвящается художнику Константину Васильеву». Я, то есть этот самый художник, сижу в первом ряду. Чувствую, что это неинтересно. Сложно, но нудновато и какие-то странные повторы. Например, музыканты как заладили стучать смычками по грифу, так я думал, что этому конца не будет. Что это могло бы означать?.. Какой такой выразительный прием?.. Так и вся музыка до конца невыразительна и непонятна. Квартет кончился. Я встал, по-солдатски круто развернулся и вышел. Блинов потом возмущался: «Как это? Ни одного слова не сказал!.. Ничего не выразил. Разве так можно? Так никто не делает!..»

А Васильева раздражало, что люди, ничего не понимающие в новой музыке, делают вид, что они в ней плавают как рыба в воде.

Но прошло время, и Блинов переработал свой квартет…

Васильев всегда был бескомпромиссен, оценивая чье-либо творчество. Зная его характер, уважаемый консерваторский педагог Абрам Григорьевич Юсфин с осторожностью говорил о своих профессиональных увлечениях, дабы Косте не показалось что-либо не так. Не столь, скажем, высок уровень вкуса. Однажды он показывал новые мемуары о композиторах XX века. Костя, просматривая со снисходительной улыбкой книгу какого-то заграничного автора, не мог удержаться от некоторых иронических, хотя и очень тактичных замечаний. Каламбурил, используя высокопарные и претенциозные заголовки частей книги: «Мое общение с Пендерецким», «Мое общение с Лютославским», «Наше общение с Булезом».

Юсфин несколько терялся, вставлял от неожиданности

глубокомысленно: «Уммм… А что вы думаете?.. В этом что-то есть…»

Потом хозяин решил поразить своего гостя присланной из-за границы пластинкой с новым сочинением Пендерецкого — в то время последнего крика модернизма.

Костя вначале слушал, как всегда, с большим вниманием. Но потом, видимо не найдя ничего интересного для себя, стал иронизировать. Хозяин, принимая повышенное внимание художника за одобрение музыки, всячески подогревал этот мнимый восторг:

— Да, да!.. Это да… В этом уммм!.. В этом много…

А когда музыка кончилась, Константин, не скрывая разочарования, с улыбкой, глядя прямо в глаза консерваторскому профессору, спросил:

— И только?!

Юсфин совсем растерялся, но тут же и нашелся:

— Да, да. Это мало. Но в этом у-у-у-ммм… как много.

Васильев терпеть не мог преувеличенных разговоров о великом искусстве, его романтике, богеме, с непременными крылатыми фразами типа «свободный художник». Своим острословием он моментально убирал всякую нелепость и претенциозность в рассуждениях о творчестве.

Однажды Пронин стал записывать в отдельную тетрадку Костины шуточки. Васильев заметил это и с улыбкой обратился к нему:

— Что это ты там пишешь? Ты вот что запиши: «Художник Константин Васильев прежде чем ходить, научился рисовать».

Присутствовавшая при этом разговоре Клавдия Парменовна неожиданно для сына серьезно подтвердила:

— Правду говорит. Еще ходить не умел, а карандаш держал крепко. И черкал что-то похожее на фигуры.

В один из визитов к другу Шорников застал Костю за работой над большим, в несколько квадратных метров полотном. Олег сразу догадался, что это та самая работа, идеей создания которой Константин недавно поделился с ним. Называться она должна была «Largo» — по наименованию взволновавшей художника третьей части Пятой симфонии Дмитрия Шостаковича. Но Олег хорошо знал и то, что Васильев был чрезвычайно требователен к себе и никому не показывал незавершенную работу — даже родной матери. Однако наэлектризованный желанием поскорее увидеть картину, Шорников вдруг проникновенно посмотрел в глаза другу и попросил:

— Покажи, Костя…

Васильев удивленно вскинул брови, встал, походил по

комнате. Потом решительно подошел к картине и, слегка сдвинув полотно, приоткрыл край работы…

Трудно сказать, чем можно было объяснить чувства Олега. Быть может, гипнозом, под который как бы попадали друзья, общаясь с Константином. Но этот кусочек холста, увиденный Олегом, поразил его буквально до слез.

Скорее всего это объяснялось необычным душевным состоянием друзей. Им достаточно было тогда иметь какой-либо повод-символ духовной работы, чтобы эта работа совершилась дальше.

Позже, когда Васильев представил законченное полотно, зазвучавшее в полный голос, друзья восхищенно заговорили о нем.

Картина иллюстрировала симфонию Шостаковича. Она, конечно, была самостоятельным произведением, но сильно перекликалась с музыкой. Увидев на огромном белоснежном холсте нанесенные черной масляной краской дрожащие линии на фоне массивных черных форм, зритель словно чувствовал нервную партию скрипок в мощном звучании всего оркестра.

Нужно было обладать тактом и чутьем Константина Васильева, чтобы так мастерски создать из двух контрастных цветов формы беспредметные и в то же время имеющие сильное эмоциональное воздействие.

А когда страсти улеглись, художник показал еще одну работу. Увидев черный фон листа с несколькими белыми линиями на нем, приятели решили, что это очередной формалистический трюк, но, приглядевшись, разом ахнули: это был новый портрет Шостаковича.

На абсолютно черном фоне, как бы красочно звуконасыщенном, — молниеносное движение сверху вниз со стремительными росчерками по бокам тонкого ослепительного луча. Этот лучик — штрих белого цвета — давал сразу точный и внешний, и духовный облик композитора, создавая напряженнейший момент, прямо-таки трагедию творческого и жизненного акта. Не юноша, автор первой симфонии, осчастливленный открытием своего новаторства и неиссякаемой энергии, но зрелый маэстро, вкусивший всю полноту и горечь жизнетворчества, отрешенно склонился над партитурой…

Пришла зима 1962 года. Костя по-прежнему много гулял по лесу, при случае приглашал с собою друзей. По тропинкам приятели уходили далеко за станцию или, перейдя речку Сумку, шли вдоль Волги. В одной из таких прогулок Васильев увлекся разговором о белом цвете и необыкновенных его возможностях в искусстве, вообще в жизни. От его слов волжская белоснежная

панорама, которую все еще недавно помнили в бесконечной лазури, превращалась в чистые, прекрасные, богатые множеством тонов и форм белые полотна.

— А вот смотрите, — говорил Константин, указывая на пушистые сугробы перед соснами на полянке, — вот вам и скульптуры Генри Мура.

И действительно, под плавным движением его руки виделись белые фигуры округло льющихся форм, не только напоминавшие иллюстрации к произведениям английского модерниста, но казавшиеся более точными и интересными, чем на самом деле.

Вслед за модернизмом являлся ряд сосенок из билибинских картин. Друзья попадали на небольшую узкую поляну, на краю которой невысокие сосны своими лапами образовывали свод, а стволами — подобие стен.

— Какой богатый терем, — говорил Костя.

Друзья смотрели и видели островерхие кровли, переходы, стены, крылечки — все то, что показывал он им.

— А вот сельская церквушка, — говорил Костя, повернувшись в другую сторону.

И снова всем казалось, что они видели сооружение в духе старинной русской северной архитектуры.

— Так наши предки и строили: что видели. Форму брали из природы, а мы берем из архивов или из головы. И пагоды так же строили. Да и все остальное так создавали.

Белый тон оставался в то время особо желанной сферой наблюдения художника. Наблюдения и размышления…

Костя умел как бы шутя быстро извлечь драгоценные зерна из самого замысловатого чтива. Рассказывая о прочитанных книгах по восточной философии и эстетике, он говорил, как бы вопрошая самого себя:

— Почему у китайцев, скажем, белый цвет — траурный, а в индуизме он простирается в понятие об уходе из жизни, когда все растворяется в сплошном сиянии. И в музыке это опробование «сияния» усиливается, да и в кульминациях и композиционных эффектах много того, что я бы назвал чисто белым. Особенно в музыке XX века. А в живописи белый цвет — это неисчерпаемая бездна для эксперимента, нахождения своих приемов. Сколько тонов и легких оттенков можно придать ему, сколько взять от белого цвета для освещения композиции и структуры полотен.

Белое на полотнах Константина Васильева всегда выглядит по-новому, свежо и пробуждает не только гамму чувств, но и наталкивает зрителя на новые размышления. Это необыкновенное звучание белого присутствует там, где оно почти незаметно. На портрете это может быть лист в руке или на столе, а в пейзажах

облака, снег, кромка у дальнего берега, цветы… Эти белые цветы, такие скромные, казалось бы, ничего не значащие, незаметные, но с каким удовольствием рассматриваем мы каждый из них на его картинах, как удивляемся точности, верности живописности, а главное — необыкновенной, легкой живости. Каждый цветок из этих ромашек, одуванчиков и тысячелистников как чудесный белый огонек, как некий самостоятельный портрет природы…

Увлечения Васильева, в том числе и в музыке, претерпели очередные изменения. Шостакович отошел на второй план, появилась музыка модернистского направления, как бы беспредметная, идущая в ногу с беспредметной живописью. Это музыка таких композиторов, как Булез, Веберн, создатель додекафонной музыки Шёнберг.

Вернувшись к себе в Ульяновск после очередной встречи с Константином, Вася Павлов, один из его друзей, прочел в училище лекцию «Шёнберг и его школа». Он хорошо подготовился, пользуясь советами и книгами Кости и магнитофонными записями, привезенными из Васильева. Публика собралась отменная, интеллигентная. Были преподаватели. Лектора хвалили, удивлялись, как он свободно ориентируется в лабиринте головоломных опусов. На что юный пианист, выпускник консерватории, отвечал:

— Есть один художник, который чувствует себя в этой музыке как рыба в воде.

Многие профессионалы-музыканты разделяли это мнение. Преподаватель училища, выпускница Казанской консерватории, Ирина Никитична Москальчук-Налетова рассказывала:

— Когда наш преподаватель Юсфин показал студентам теоретико-композиторского факультета портреты композиторов работы какого-то неизвестного художника Константина Васильева, мы были буквально потрясены. Я другого слова не хочу и подбирать — потрясены! Только глубоко аналитический и творческий ум мог создать столь точный и законченный портрет не композиторов, а самой их музыки. При полной гармонии всех достоинств и слабостей. При этом удивляет точность живых лиц, где каждая черта и черточка не случайны.

Я наблюдала, как большие и серьезные музыканты по-новому относились к исполнению произведений того или иного композитора после того, как видели портреты Васильева. Как это можно сделать?.. Для него, значит, сложнейшие партитуры и другие тексты произведений этих мастеров — как свои пять пальцев. Юсфина мы прежде всего спросили: «Какое музыкальное образование у художника? Не ниже консерваторского? На каком инструменте он играет?» Юсфин ответил: «Никакого, ни на

каком. Но в музыке он разбирается больше, чем мы все в консерватории!»

«Так ли это? — спрашивала потом Ирина Никитична у Михалкина, хорошо знавшего Костю. — Действительно ли ваш друг не музыкант? Иногда Абрам Григорьевич Юсфин мистифицирует. Вот в чем дело… Он, конечно, большой поклонник и популяризатор Константина Васильева?»

А тем временем Константин сам взялся за создание «конкретной» музыки.

В поисках естественного звукового материала он уходил в лес. Осенью, в пору листопада, когда подолгу не было дождя и листья сухо шуршали под ногами своими безжизненными формами, Константин обувал сапоги и, идя по листве, рождал какой-нибудь ритм, создавая порой что-то звонкое, запоминающееся, образуя своеобразную «музыкальную» фразу. А чуть позже, когда появлялся первый ледок, устраивал концерты «лесной музыки». Брал, например, льдинку и пускал ее по хрупкому льду, та подпрыгивала, задевая за бугорки, посвистывала. Или, отыскав деревянный кол, втыкал его в лед с размаху, как копье. Звонкий взрыв раздавался над озером. Слышалось мелодичное хлюпанье, а затем замирающий звук дробился осколками, прокатывался подо льдом.

Заинтересовавшие Костю звуки он записывал на магнитофон, нередко воспроизводя их голосом. Набор шумов, скрипов, звонов обрабатывал трансформацией, перекруткой, вклейкой магнитофонной ленты таким образом, что получался как бы новый звуковой материал, скрепленный общей конструкцией.

О своем новом увлечении Константин пишет другу в Москву: «…Сейчас занят своими антимузыкальными опытами, из которых закончился лишь один (над ним я работал два года). Для этого дела три магнитофона весьма много дают, и занят этим все свое свободное время. Понимаю, что это вряд ли кому-нибудь нужно, но без этого или другого (равноценного для меня) не могу. У тебя на этот счет проще… Просто у меня нет еще жены и ребенка, чтобы все свои силы и время тратить на них. Может быть, это плохо, а возможно, и хорошо. Во всяком случае, я очень счастлив, а чтобы писать музыку, не надо ждать, пока станешь монархом…

Да, нужна ли тебе пластинка Шёнберга? Могу прислать…»

Как-то Костя продемонстрировал друзьям магнитофонные записи с сочиненной им конкретной музыкой. Это были чрезвычайно ловкие и изящные по ритмике и форме миниатюры. Одна на три минуты, другая на две и последняя — 50 секунд.

В первой постоянно слышалось звонкое пощелкивание, поскрипывание, тиканье, как бы perpetuum mobile со своего рода

мелодическими отклонениями. Костя так потом и назвал свое произведение: «Вечное движение».

Второй опус складывался из расплывчатых напевов странным голосом, глиссандо на непонятных инструментах и некоего таинственного щебетания. Иногда все прерывалось пикантными ритмическими остановками. Неожиданно раздавался удар. Грохот был мягкий и одновременно четкий.

Третий опус, самый интересный, представлялся как атмосфера концерта в миниатюре. Вначале шло несколько фраз оркестрового звучания, разумеется, фантастического характера, которые сразу же обрывались глубокой паузой. Когда она становилась невыносимо долгой, начинались аплодисменты. Но звучали они каким-то необычным образом, как будто аплодировали крошечными деревянными ладошками. Аплодисменты постепенно затихали, и слышались лишь отдельные редкие уколы, а затем и они полностью растворялись в тишине.

Все наслаждались этим эффектом и тишиной и ожидали продолжения.

— Пьеса окончена, — сказал Костя.

Юра Михалкин стал расспрашивать, как делалась эта магнитофонная запись конкретной музыки. Оказалось, что это сложный изобретательский процесс: надо на разных скоростях прогонять записи, накладывать их друг на друга. Хорошо ложится на запись скрипичная и виолончельная музыка, пение птиц, игра на пиле, а особенно — скрип двери.

И тут же Костя с очаровательной улыбкой стал демонстрировать «игру на двери» своего «кабинета». Действительно, дверь жалобно пищала и как-то нелепо крякала, что могло рассмешить кого угодно. Он проделывал все это столь виртуозно и смешно, что Михалкину тоже захотелось поиграть на двери, сочинять такие же «конкретные» опусы.

— Пожалуйста, — сказал Костя, — моя дверь хорошо настроена.

Васильев хотел слышать звуки в их чистом, первозданном виде, расчленять на простые составляющие и жонглировать ими. И ему удавались весьма интересные композиции, если в их оценке стать, конечно, на платформу приятия модернистского искусства.

Видимо, на определенном этапе творческих поисков это было необходимо. Хотя при его исключительной природной музыкальности увлечение конкретной музыкой многим в то время казалось странным.

Естественно, Косте хотелось играть на каком-нибудь

настоящем инструменте. Но на каком? Фортепиано? Не по карману. Одно время вроде бы набиралось денег на флейту, но так как и ее купить не удалось, Костя отшутился тем, что уважаемая им Афина бросила играть на флейте, когда увидела, что это портит ей улыбку…

Для своей конкретной музыки Костя начал приобретать пластинки с записями голосов птиц. Друзья покупали в Москве все, что могли найти. Когда же он сам бывал в Москве, то непременно спрашивал в магазинах такие записи. В результате образовалась целая коллекция птичьих трелей. Купленные пластинки радовали глаз художника и своими конвертами с изображением разных птиц — лесных и полевых.

Вначале Константин применял эти пластинки только для своих опусов конкретной музыки, а потом, увлекшись, слушал часами птичье пение, для большего удобства прослушивания переписав пластинку на одну пленку и выбросив мешавший ему дикторский текст.

Юра Михалкин, увидев как-то у Кости детские игрушки — свистульки в виде жаворонка, синицы, соловья, — спросил его:

— Для чего это тебе?

— Да вот играю! И кое-что записываю на магнитофон и складываю из записей пьесы, — ответил тот.

— Сыграй что-нибудь, — сказал Юра.

И Костя тут же стал выдувать на свистульке трели, которые можно было принять за пение настоящих птиц. Когда кто-либо из друзей пытался сделать то же самое, ничего похожего не получалось. То были лишь жалкие подражания.

Друзья Константина старались поспевать за его увлечениями. Шорников стал даже разрабатывать магнитофоны своей конструкции с различными возможностями. Чтобы обогатить конкретную музыку, вводил, например, в устройство так называемую реверберацию — короткое эхо, дающее эффект громадного пустого зала. В поисках специальной технической литературы Олег купил как-то книгу немецкого автора о магнитофонных записях. В книге он увидел крохотный рисунок — монтаж магнитофильма электронной музыки: на широкую магнитофонную ленту нанесены кусочки другой ленты с записанными на ней звуками. Его поразил узор, нечаянно созданный наложением отдельных частей пленки на основу магнитофильма, сам по себе напоминавший узор из тех абстрактных работ, которые делал в то время Васильев.

Олега находка эта сильно потрясла. Будучи уже достаточно искушенным в конкретной музыке, в различных компиляциях, он увидел здесь новые возможности. Появилась мысль, что музыка

тогда будет хороша, когда сможет хорошо смотреться (в условном изображении). С этой идеей Шорников прибежал к Константину и взволнованно, ни слова не говоря, положил перед ним рисунок.

— Ох, как это здорово, — тихо сказал Константин, — и как просто. Я давно искал это решение. Нужно делать так, чтобы музыка была изобразительно красива. Тогда действуют единые числовые законы.

Подобные музыкальные эксперименты находили отражение и в работах художника. Абстрактные эскизы, созданные в то время, исключительны своей белизной, контрастирующей с черными пятнами, которые располагаются так, что все поля вокруг кажутся беспредельными, необъятными, подобно световому заоблачному разливу. Но если присмотреться, заметишь, что там проступают серые, бело-серые и другие оттенки. Словом, есть то, что особенно поражает зрителя: изумительная, звонкая звуковая конструкция контрастных тонов.

По-видимому, именно тогда ощупью подходил Васильев к своей удивительной находке — свинцово-серебристому цвету, который неизменно приводит в восторг зрителя.

Постепенно музыкальные интересы Васильева стали меняться. Увлечение творчеством Шостаковича прошло.

Довольно скоро Костя отказался и от всего модернизма XX века.

— Хватит изучать, — сказал он, — лучше это время тратить на достойную музыку.

В его доме зазвучали широкие фортепианные пассажи концертов Бетховена, которые в то время Костя особенно много слушал. Это были замечательные записи Рихтера с первоклассными зарубежными оркестрами и дирижерами. Например, с Бостонским оркестром под управлением Шарля Мюнша. Были и другие рихтеровские записи — фортепианные концерты Шумана, Моцарта, Чайковского.

Костя был совершенно поражен концертом Шумана в исполнении Рихтера и Варшавского симфонического оркестра. Прекрасный коллектив как нельзя лучше помогал необычайно романтическому роялю Рихтера. Васильева захватила грандиозность, размах композиторского замысла. Когда он впервые прослушал запись, то сказал своим близким:

— Это самый яркий юношеский образ в романтике! Любил слушать Костя и записи других выдающихся пианистов — Мекельанджели и Гульда.

Васильев слушал и хорошо знал музыку разных стран и народов. Он внимательно изучал европейскую средневековую классику, постоянно слушал Баха, Генделя, Вивальди, других

мастеров барокко, музыку рококо — Рамо, Куперена. Русская классика, разумеется, была на особом счету, а русская народная музыка — просто его стихией. Именно из нее Костя особенно много черпал непосредственно для своего живописного труда. Художник всегда стремился как можно лучше познакомиться с музыкой Востока — Китая, Японии и особенно Индии. Он часами мог слушать индийские раги, говоря при этом, что музыка очень помогает лучше понять философию и эпос Древней Индии. А после этого Васильев с еще большим рвением обращался к своей родной музыке, хорошо зная напевы различных областей России.

Однажды в Москве, на Мясницкой, Васильев и Михалкин покупали только что появившиеся пластинки с записью западноевропейской музыки XII–XVII веков. Очень радуясь удаче, Костя настойчиво звал друга и в отдел народной музыки. Михалкин никак не хотел туда идти.

— Зачем тебе это? — спрашивал он. — И пластинки низкого качества, и хоры поют неважно, а то и просто топорно. Вон, слышишь, как тренькает сейчас балалайка? Могли бы хоть отрепетировать как следует.

— Но там есть много северных песен, — сказал Костя.

— Ну и это, наверное, тоже не лучше.

Тогда Константин решительно посмотрел Юре прямо в глаза и сказал:

— Если бы у меня были деньги, я бы весь отдел этот скупил.

Михалкину стало не по себе. Потом он много раз удивлялся тому, как Костя умел отбросить все лишнее, что мешает почувствовать суть песни. Его не смущали плохие голоса и недоброкачественность записи. И это при том, что в классике он стремился только к совершенному качеству исполнения и записи…

Напряженная внутренняя работа, неизменно происходившая в сознании Константина, меняла и устремления его духа. Васильев все больше понимает, что чистый формальный поиск не дает удовлетворения художнику, не делает его в такой степени необходимым, как, скажем, Бетховен в музыке. Легко понять тщету абстрактных работ, если начать сравнивать того же Жоана Миро, например, с Леонардо да Винчи, который живет и будет жить в веках, потому что он для людей сделал такое, чего не сделали ни Жоан Миро, ни Мотервелл, ни Поллок.

Васильев прекрасно знал, что сами модернисты, теоретики формальных направлений, утверждали, что беспредметное искусство не направлено ни к кому и ни к чему, а выражает только самого автора. Вот почему оно должно быть искусством для малого, весьма ограниченного круга ценителей. А в сознании

Константина упрямо жила одна и та же мысль: самовыражение для художника не самоцель; он должен работать для людей.

Васильев стал все чаще говорить друзьям о том, что формальный поиск кончается ничем, ведет в тупик, что логическим завершением модернизма является черный квадрат. И с грустью привел однажды высказывание основоположника теории «черного квадрата» художника Казимира Малевича: «Мы, живописцы, должны стать на защиту новых построек, а пока запереть или на самом деле взорвать институт старых архитекторов и сжечь в крематории остатки греков».

В послании Максимову Константин сообщает: «За последнее время нарисовал мало, больше занят уничтожением старого, чем доволен. Сейчас делаю эскизы к двум большим работам, одну из них думаю кончить к новому году. Занимаюсь также скульптурой, но еще не закончил. Как научусь отливать из гипса, изготовлю тебе копию, поставишь на стол…»

Как раз в это время получил он письмо от Саши Жарского, уехавшего из Казани после окончания художественного училища.

«…Мне тяжело слышать, что ты уничтожаешь некоторые свои работы. Я еще раз советую не делать этого. В минуты, когда меняется мировоззрение, спрячь то, от чего ты отходишь. Спрячь и не смотри… Ты знаешь, что ты большой художник, значит, даже если твоя философия в искусстве изменяется, то все равно ты сделал способные работы. Но много мыслить и мало практически работать — к этому можно быстро привыкнуть и стать ненужным теоретиком. Это страшная шутка; потом, когда покажется, что мысль стала кристальной, — руки откажутся осуществлять ее, поздно будет спрашивать, куда девались способности…»

Но Васильев безжалостно уничтожил то, чем еще вчера восхищались друзья. Его не могло удовлетворить жонглирование формами.

Овладев изображением внешних форм в совершенстве, научившись придавать им особую жизненность, Константин мучился мыслью о том, что за этими формами ничего, в сущности, не скрывается, что, оставаясь на этом пути, он растеряет главное — творческую духовную силу и не сможет выразить по-настоящему своего отношения к миру.

Найдя в себе мужество навсегда отказаться от прежнего направления, Васильев не знал еще, каким будет новое. Тогда он еще не думал о традиционном реализме, очевидно, полагая его исчерпавшим себя благодаря гению великих мастеров прошлого, перед которыми художник всегда преклонялся. И пока он не видел, а точнее не испробовал по-настоящему другого творческого пути, к нему пришло незнакомое раньше чувство

опустошенности и отчаяния. Он оставил живопись, не делал никаких зарисовок, даже эскизов.

В эти несколько месяцев полного творческого бездействия Константин особенно близко сошелся с Шорниковым.

Олег, по шутливому выражению Васильева, представлял собой «смесь славянской каши с чухонским маслом». Впрочем, «масло» это занимало изрядную долю. Его родословная ниточка, тянувшаяся по линии отца к марийским корням, накрепко связала этого человека с лесом, нетронутой природой. Свое свободное время Олег проводил в самых глухих лесных уголках, на проделанных им заветных тропках.

Тихий и величественный лес был его творческой лабораторией. Там Олег по-настоящему вдохновлялся, размышлял, сочинял стихи, а иногда, увлекшись прогулкой, он оставался ночевать под какой-нибудь дышащей внутренним теплом березой.

Именно с этим своим другом и зачастил Васильев в лес. А вскоре начал прихватывать этюдник и кисти. Олег неизменно брал с собой блокнот и карандаш. Творческий процесс стал для них своеобразным священнодействием и не нарушался разговорами: каждый, облюбовав приглянувшийся уголок, занимался своим делом. Получая удовольствие от работы и вместе с ним добрый заряд целительной энергии, друзья испытывали еще большую потребность в общении. Шорников, поклонник русских народных сказок и всевозможных поверий, рисовал в воображении Константина таинства языческой Руси, создавая мифические образы и наделяя их поэтической речью.

Васильев серьезно слушал друга, но в долгу не оставался и порой показывал Олегу, что и у него есть пробелы в познании царства природы.

— Чем живая природа отличается от фотографии? — озадачил Костя как-то Олега.

— Ну, наверное, тем, что снимок — это всего лишь мгновение жизни, — ответил поэт.

— Так, да не совсем: это твое мгновение всегда останется мертвым. А вот мастерски написанная картина вполне может как бы перенести зрителя в реальную среду.

Помолчав, Константин дотронулся рукой до мохнатой лапы елки и, пригладив хвою по иголочкам, спросил:

— Какого она цвета?

— Темно-зеленого…

— Давай-ка отойдем.

Они отступили шагов на пять.

— А теперь какого?

— Чуть светлее темно-зеленого…

— И все? Ты приглядись, приглядись. Какие еще видишь оттенки?

Благодаря упорству Константина Олег уловил около десяти различных цветовых оттенков: белый, розовый, фиолетовый, а ближе к стволу даже черный.

— Все это рефлексы, — пояснил художник, — наложение на нашу елочку отраженного света от песчаного грунта, соседних деревьев, поляны с травами. Чистых цветов в природе не бывает. Белому может неожиданно сопутствовать едва уловимый фиолетовый, а красный уравновешивается зеленым… Но этого простой человек, не художник, не замечает, а видит лишь основные доминирующие краски.

— Хорошо, — прервал его Олег, — но причем здесь фотография?

— Да ведь именно так, в основных красках, производится цветопередача даже на самых качественных фотографиях. А художник улавливает оттенки цветов — это чудо игры полутонов — и воспроизводит их на полотне. И тогда зритель чувствует истекающие с холста живые флюиды природы.

Васильев присел на траву, подминая хрустящие стебли, потом сказал:

— Так же и в музыке: при звучании одной ноты вместе с основным возникают и соседние тона, близкие к нему по частоте, — обертоны. В музыке они, как полутона в живописи, придают голосу своеобразную окраску, неповторимый тембр. Без них исчезнет эффект «живого голоса».

И вдруг весело добавил:

— Так что присматривайся, друг, к полутонам в природе, ищи их и в своей поэзии…

Но за обычными шутками и некоторой беспечностью товарища Олег, хорошо понимавший Константина, подмечал постоянное напряжение его мысли, мучительно стремившейся найти решение какой-то важной задачи.

Общение художника с природой незаметно всколыхнуло впечатления детства, то время, когда они вместе с отцом бродили вдоль Волги и Свияги, по их сказочно красивым гористым берегам и заливным лугам, заходили в живописные леса, где отец учил его многое подмечать и запоминать. Словно предчувствовал Алексей Алексеевич в те годы скорое расставание и давал сыну напутствия на всю жизнь. Шепнули тогда Константину свои заветные слова и лес, и долы, и могучие реки, и вот теперь, на пороге зрелости, его сердце откликнулось на те голоса, забилось в каком-то добром предчувствии.

В один из великолепных весенних дней 1964 года друзья возвращались из Казани. Не доезжая поселка, они сошли с электрички и продолжили путь знакомыми лесными тропинками. Пробуждающаяся природа радовала их обилием искристого света, отраженного от островков снега и от множества ручейков, радовала суетой копошащихся после зимней спячки насекомых, гомоном озабоченных птиц.

И вдруг среди всех хлопот этой возрождающейся жизни они услышали нежную, вековую песню жаворонка. Будто к ним сошел какой-то неземной голос. Тотчас последний недостающий звук влился в общий музыкальный аккорд таинственного оркестра природы. И словно электрическим зарядом пронзило все существо Константина. Он физически почувствовал на себе действие разлившейся повсюду гармонии. Этот ласковый строй природы и одновременно буйное ее жизнелюбие и было как раз тем, чего так не хватало Константину и так страстно жаждало его сердце. Это была одухотворенная природа. Вольно или невольно художник сделал важный шаг на пути ее интуитивного постижения. Совершился тот толчок, который давно назревал и уже был подготовлен новым ходом мыслей и мировоззрением Васильева.

Началось бурное возвращение к искусству позитивному, к нашей народной литературе: сказкам, легендам, преданиям и поверьям. Васильев хорошо сознавал, что именно в этих закромах народной духовности найдет он то нравственное начало, которое послужит ему подспорьем в общении с природой, поможет восстановить притуплённый у цивилизованного человека высший дар — способность читать книгу природы и понимать ее язык, проникать духовным взором в тайны мироздания.

Мысли, рожденные в сознании художника, можно точно выразить словами великого Федора Тютчева:

Не то, что мните вы, природа: Не слепок, не бездушный лик — В ней есть душа, в ней есть свобода, В ней есть любовь, в ней есть язык…

Пытаясь постичь суть явлений и выстрадать общий строй мыслей для будущих произведений, Константин со свойственной ему творческой увлеченностью занялся пейзажными зарисовками. Конечно, как художник-профессионал, он в течение всей сознательной жизни с большей или меньшей активностью, в зависимости от обстоятельств, писал пейзажи. Но теперь Васильев потребовал от себя качественно нового подхода к этому жанру. Его уже не могли устроить холодные отпечатки пусть даже самых красивых и таинственных уголков природы. Он искал что-то духовное, высматривал не просто пейзаж живописный сам по

себе, а непременно какую-то мысль, идею.

Это и необычное облако, будто возносящееся ввысь, и вековые деревья, пробуждающие представление о таинствах совершавшегося под их кронами древнего обряда…

Его пейзаж — всегда живой, населенный если не какими-то фантастическими духами, то, во всяком случае, их символами. Константин не был осведомлен, положим, что дерево излучает биологическую энергию, имеет свое биополе, воздействующее на все окружающее, о чем пишут теперь ученые. Но художник желал, ему непременно хотелось, чтобы лес был именно живым, ведущим активный разговор с человеком. Постигая глубины русских народных сказок, он, как когда-то Александр Сергеевич Пушкин, требовал языческого присутствия в лесу наших добрых гениев: русалок, лешего, кикимор — загадочности… Чтобы не было так, как сказано у поэта: «Без тайны лес, без плясок нивы…»

Весь этот сплав народного мифотворчества и живой природы Васильев мастерски воплотил в своих полотнах. Работы художника имеют собирательный характер, и нет среди них ни одного просто нейтрального пейзажа, каждый несет ярко выраженное чувство.

Вот, казалось бы, скромная работа, где на фоне молодых зеленых побегов изображен могучий древний дуб. Этот исполин с царственной мощью расположился на кусочке отведенной ему судьбой земли. Он стоит там, сохраняя гордость и величие, словно не замечая того, что утерял всех своих сверстников, а его самого давно уже окружает опустевшее поле. Но, видимо, знает этот патриарх лесов какую-то тайну и хранит ее до поры чувствует еще в себе силу и ждет условного часа…

Есть у Алексея Константиновича Толстого интересная запись о работе Фидия «Зевс»: «Ласковый царственный взор из-под мрака бровей громоносных…» Что-то родственное, мощное несет и Васильевский «Дуб»: фактура ствола крупная, иссеченная и в то же время притягательная своей теплотой.

Пейзаж этот дает зрителю не только чисто эстетическое наслаждение — он пробуждает способность понять сокровенное…

Продолжая совершенствовать это направление живописи, Васильев глубоко проникает в тайны состояния природы и к концу своей трагически оборвавшейся жизни создает удивительно одухотворенные пейзажи «Осень» и «Лесная готика», в которых показывает примеры высочайшей пластики, богатейшего колорита, великолепной композиции и рисунка.

Константин очень любил осень, щедрую многообразием красок, и, собрав лучшие ее черты-приметы, написал обобщенный образ этого времени года.

Его «Осень» как бы извиняется перед зрителем за остывающее лето буйством цвета, необычной тишиной и торжественностью леса, который хотя и лишился птичьих песен, но не опустел: он дышит, несет в себе мощный заряд накопленной за лето энергии и щедро посылает его всему живому.

Пейзаж, вылепленный художником из мозаики накопившихся ощущений, превратился в сгусток красоты. Причем средства, которыми живописец достиг этого, обычны. Несмотря на многообразие используемой палитры, Васильева трудно упрекнуть в излишней пестроте красок, свойственной импрессионистам. В пейзаже нигде нет чистых цветов: везде переходы, оттенки, рефлексы. И словно сама гармония торжествует на полотне.

Здесь художник очень современен эпохе. В век активизации всех происходящих на земле процессов он предложил нам свое понятие об интенсивной красоте, об интенсивном, насыщенном духовном плане. Его повышенно-эмоциональное отношение к жизни, художественные обобщения, доведенные до известной крайности выражения, есть не что иное, как романтизм.

К романтическим можно отнести и работу Васильева «Лесная готика». Пейзаж написан в период активного увлечения историей и культурой других народов, когда Костю заинтересовало время перехода европейцев к Ренессансу. Не к итальянскому, а к мужественному северному Ренессансу, к возрождению светлой идеологии и культуры.

В его «Лесной готике» передан психологический настрой северных народов Европы, во многом схожих с нашими русскими поморами, жившими среди строгих и величественных лесов.

Картина несет на себе определенную печать этой суровости и возвышенности, какой-то аскетической духовности. Несмотря на то, что художник написал вполне привычный нам хвойный лес со всеми его цветовыми бликами, лес этот ассоциируется с готическим храмом.

Безмолвны сосны. Но вот сквозь кроны деревьев отвесно падают солнечные лучи, пробиваясь тремя самостоятельными потоками и заливая сказочным светом стволы деревьев, землю. Своей живительной силой свет одухотворяет суровую стихию леса. Вся земля становится светлой и прозрачной, и мы уже слышим звучание органа, составленного из необычных этих труб. Орган звучит, ревет, свистит и тоненько поет. Все это вместе создает океан звуков мятущихся и в то же время торжественных и глубоких. И вдруг мы выделяем нежное, лирическое пение маленькой елочки и одновременно замечаем ее, оторвавшуюся от земли и парящую между грозных стволов в надежде пробиться к

живительному свету. И тотчас елочка вызывает в нас трепетное чувство, стремление помочь ей, не дать стихиям, темным силам задушить этот росток.

Такова основа глубокой гуманной сущности северных народов: не яркая, сладостная, эмоционально избыточная лирика южанина, но всегда суровая по своему выражению, требующая активного действия драма.

В этом произведении, как у всякого большого художника, два плана. Прямой, легко воспринимаемый план — чисто внешнее сходство леса с готическим храмом и скрытый, внутренний — большая духовная общность этих двух начал. Она и придает пейзажу особую глубину.

У Васильева многие работы основаны на этом: внешняя формальная похожесть, совершенно необходимая для создания образа, и большая сокровенная связь явлений. Зритель всегда невольно чувствует особую психологическую активность его произведений.

В своих пейзажах художник простую былинку изображает так, что получается законченная картина, и на живую природу мы смотрим уже как на бесконечный океан тончайших линий, оттенков и эмоциональных переживаний. То, что кажется самым обыденным под ногами пешеходов: одуванчики, ромашки — эти вспышки белого и серебристого среди зеленого моря трав, — становится для нас откровением. Люди отдыхают у пейзажей Васильева, набираются сил от этого источника неисчерпаемой доброты и любви.

По-видимому, художнику удалось достичь необходимой силы воздействия своих пейзажей еще и благодаря его серьезному увлечению в области экспериментов с выразительными возможностями линий и цветовых пятен, которым он отдал щедрую дань в юности. Не случайно, вспоминая о былых своих поисках, он говорил как-то друзьям: «Я только сейчас вижу, что все было лабораторией для моей работы: абстракционизм — для четкой конструкции и для противодействия цвета и линии, сюрреализм — для нахождения цветовой гаммы и световых оттенков». Именно пластичность линий и музыкальность цветовых пятен делают «Лесную готику» столь запоминающейся.

Творческий диапазон художника не был, конечно, ограничен только пейзажами. Однако переход к другим реалистическим направлениям живописи оказался для Васильева очень непростым. Это был мучительный период его творческих исканий. Васильев хочет писать новое, но оно обретает прежние авангардные формы. Перестройка его сознания не совпала с перестройкой в технике живописи. Взаимопроникновение стилей

преследовало художника, и он никак не мог от этого избавиться. Хотел, но не мог.

Константин, например, полушутя, хотя и со значительной долей искренности, говорил друзьям:

— Начинаю писать совершенно революционную картину, которая станет событием в жизни и все перевернет.

А рисовал что-то старое, отвергнутое им же самим. Манера письма оставалась прежней, и в эти старые формы никак не хотело укладываться новое содержание. Проходили месяцы, и он снова заявлял:

— Все, что я нарисовал, было совершеннейшей чушью, последнюю картину я уничтожил и беру абсолютно другой курс.

Так продолжалось вплоть до 1965 года. До этого художник пытался открыть свое собственное направление, углубляясь в свободный творческий поиск, не ограничивая его никакими рамками. Выполнил очень интересную картину: юноша играет девушке на скрипке, а вокруг нереальная экзотическая природа. Закончив работу, Константин не выдержал и по старой привычке разбил ее на треугольники. Была еще картина: каменный дом или какие-то уложенные друг на друга плиты; между ними ниши в коричневых и желтых тонах и сквозные глубокие просветы, в одном из которых спиной к зрителю, согнувшись, сидела женщина.

Одно время Константин делал даже всевозможные цветовые коллажи. И хотя они были ценны своим стилистическим единством и специалисты отмечали среди них подлинные шедевры, Васильев отказался и от них: все до единого пустил на абажуры или сжег.

А то вдруг он начинал активно писать стихи, сопровождая ими свои новые работы, в основном графические.

Подготовил интересную серию книжной графики по произведениям Мусы Джалиля, Александра Фадеева, Рустема Кутуя. Рисунки эти выполнил с большой любовью, наклеил их на картон. Они долго были предметом восхищения товарищей и случайных зрителей. Но со временем рисунки, к сожалению, погибли.

В период, пока Константин искал новый творческий путь, он больше, чем когда-либо, нуждался в общении. Оно было ему необходимо прежде всего для того, чтобы опробовать на зрителе все, что выходило из-под его кисти. Васильев стал приглашать друзей на обсуждение завершенных работ, чего с ним раньше никогда не бывало. С Анатолием Кузнецовым, учившимся в те годы в Москве, делился замыслами и, как правило, приглашал в каникулы приехать посмотреть картины. Звал, конечно, и

Шорникова, Пронина, других приятелей и с удовольствием выслушивал их критику.

В присутствии друзей день свой строил теперь так: многочасовая прогулка по лесу или у реки, обед, потом обращение к альбомам репродукций, слушание музыки, чтение. Разумеется, Костя много помогал по дому — приносил воду, колол дрова для печи, на которой готовили обед, работал в своем садике. Делал это быстро, легко, с удовольствием, как, впрочем, было принято в их семействе.

Но, пожалуй, только на Волге Костя по-настоящему раскрепощался как нигде более; чувствуя себя здесь в родной среде, превращался в счастливого, беззаботного мальчишку с мечтательной улыбкой на лице.

Однажды друзья Олег, Юра и Константин купались у плотов. Огромные бревна, сдвинутые в ряды, медленно сплавлялись вниз по Волге. На спокойном речном просторе разбегались по зеленоватой воде до самого горизонта солнечные блики, создавая радостную феерию. Ребята разом прыгали в воду, потом долго плавали, весело взбираясь наверх. Поднявшись в очередной раз на плот, Костя вдруг сказал, нагнувшись и смахивая с себя капли воды:

— Смотрите, какое синее небо и какие яркие краски воды! Друзья также наклонили головы и увидели позади себя эту

новую яркость красок. А Костя, не разгибаясь, продолжал говорить:

— Учителя нам в Москве часто рекомендовали вот так смотреть, чтобы вернее делать тон.

Олег и Юра слышали об этом приеме: кровь приливает в голову, а потому все воспринимается интенсивнее, в более ярких красках. Но когда Костя говорил об этом, им казалось, что слышат обо всем впервые.

После купания ребята ложились на нагретые солнцем бревна плота и смотрели на распростертые чуть ли не в полнеба облака.

— Смотрите, — снова говорил Костя, — как они меняются, совершенно нельзя заметить, когда появляются новые фигуры… И действительно, они видели фантастические головы и крылья, другие очертания причудливых фигур. И казалось, будто это Костя незаметно приводил их в движение. Столь сильно было влияние его слов. И под их воздействием друзья обнаруживали новые тона, отблески солнца, тени — новую световую полифонию облаков. И в то же время для молодых людей это был незабываемый отдых на реке.

После таких прогулок обычно их ждал простой обед, чаще всего постный. Но как вкусно он был приготовлен, как легко и

весело подан Клавдией Парменовной!

После трапезы на убранном столе появлялись любимые Костины репродукции. Сразу было видно, насколько он любил рассматривание чужих работ, проникновение в их мир; Костя наслаждался и учился, как многому учились в эти приятнейшие часы и его друзья.

О картинах Васильев говорил кратко, выделяя самое ценное, с его точки зрения. Репродукции, которые он показывал друзьям, казались высокого качества. Но, присмотревшись к ним, обнаруживалось, что это не совсем так или вовсе не так. Просто они были чрезвычайно аккуратно и точно вырезаны и наклеены на картон, с идеальным чувством формы. Четкие отступы как бы образовывали необходимую рамку. Каждый раз они были свои для каждой вещи, и без них не было бы законченности и красоты. Константин открыл друзьям железное правило: для каждой вещи — своя рама. Простое правило, но столь часто необходимое в жизни.

Как ни хорошо на Волге, но, надеясь получить новые сильные впечатления, Константин решает оставить Васильеве и отдохнуть вдалеке от дома. С Шорниковым и Прониным отправляется путешествовать в Сибирь. Поездом они едут за Красноярск. Там на берегу величавого Енисея, в глухом, безлюдном месте сооружают плот, на котором планируют сплавиться по реке. Друзья уже предвкушают, как пройдут по Енисею, наслаждаясь красотами могучей реки. Но однажды ночью готовый плот сорвало с креплений и унесло. Дальнейшее путешествие незадачливых туристов по тайге было скомканным и малоинтересным.

И вот снова родной дом. Уставший за время поездки, не обретя ожидаемого эмоционального и душевного подъема, Константин с удовольствием возвращается к привычному жизненному укладу: к работе, общению с друзьями.

Вечерами, в ненастную осеннюю пору, когда под крышей Костиного дома собирались друзья, он часто открывал альбомы рисунков Билибина и, удобно устроившись у стола, рассказывал о том, что изображено на каждой странице, вернее, каждом уголке ее. Для ребят это были увлекательные путешествия в сказочный мир и новое открытие для себя известного художника. Собственно, это были не альбомы, а иллюстрированные Билибиным сказки, великолепно отпечатанные и только что появившиеся в Москве в продаже. Тогда такие книги можно было купить свободно и по доступной цене.

Говоря о приемах и секретах мастерства Билибина, Костя немногими точными словами так усиливал впечатление от

увиденного, что оно оставалось навсегда.

— Смотрите, — говорил Костя, раскрыв сказку «Василиса Прекрасная и Серый Волк», — как не случайно подобраны буквы заглавия, какая полоса на верху рамки всей страницы.

Михалкин и Кузнецов следили за его рукой, завороженно слушали объяснения Кости и видели в узком пространстве пейзажа родную, знакомую с детства картину заброшенной деревушки, таинственное существо из сказки — Серого Волка, песчаную тропинку, по которой, как в детстве, хотелось убежать на край света. Друзьям казалось, что без Кости и половину волшебства они не смогли бы увидеть.

— Смотрите дальше, как продолжается рамка.

Вслед за движением его руки от верхнего пейзажа вниз рамка превращалась в узор цветов, трав, птичьих головок, и все это неслучайно, сказочно символично. Лист переворачивался. Костя говорил:

— Смотрите, какой символ утра. Прежде всего белый, бледный тон рассвета. Василиса, раздвигая кущу, смотрит со страхом на белого всадника. Конь белый. Поглядите, какая рамка у этой картинки. А вот рамка всей страницы.

— А это символ красного дня, — продолжал он, указывая на яркую, всю в радостных красках картинку, — девица в доспехах витязя на гнедом коне пробирается сквозь чащу, гордо вздымая светлый меч.

— Как это ловко он изобразил, — отозвался Юра Михалкин. — Какой меч, и как браво она его держит! Сама очень хороша лицом и девичьим станом.

— Ты не туда смотришь, — проговорил Костя. — Ты смотри на окончание меча. Меч светится, горит, из него пламя начинается!

Прошли годы, и нечто похожее появилось в картине Васильева «Огненный меч». Как всегда, это было сделано по-своему, по-васильевски: оригинально, смело, без оглядки на Билибина.

— А вот такой загадочный живописный вечер я бы только мечтал нарисовать, — продолжал Костя. — Посмотрите, во весь лист плотной, похожей на кожу бумаги едет прямо на нас огромный темный всадник — символ вечера. Все в его мягко опущенных плечах и голове, в очертаниях коня успокоительно и щемяще грустно, чувствуется легкая плавная поступь всадника. Вокруг разливается в сиреневых и лиловых красках упоительная красота родной вечерней природы.

И так каждую сказку непосредственно, живо раскрывал художник. Навсегда запомнилось друзьям это настоящее

ощущение живого трепета каждой страницы сказочных альбомов. Потом они видели у Кости сказки, иллюстрированные Васнецовым. Видели и специальную литературу о Билибине и узнали, что Костя пристально изучает каждый узор, орнамент, каждую заглавную букву в ее неповторимом ритме.

Неслучайными были в Костиной библиотеке и букинистические книги — «Русские сказки» Афанасьева и других составителей с неповторимой образностью русской разговорной речи.

Сам Костя, случалось, неподражаемо читал их вслух, а то и по памяти произносил целыми страницами так колоритно, что в этот момент походил на некоего древнего мужичка-сказителя.

В такие вечера Костя становился необычайно откровенным и любил вспоминать:

— Когда я учился в Москве, то по необъяснимому влечению часто уходил с уроков и шел в Третьяковскую галерею, и оставался там до самого закрытия. У каждой картины мне было хорошо. Это была и прогулка для меня, и лес, и река. Я до сих пор не пойму, не могу объяснить, почему мне это так сильно нравилось. Я долго копил деньги, и первое, что купил в жизни, — это толстый альбом репродукций картин Третьяковской галереи. Кажется, качество было великолепным.

А самое яркое и самое сильное впечатление о живописи у меня осталось после того, как я увидел «Золотую осень» Левитана в букваре. Краски были такие чистые, сияющие, что, сколько ни смотрю сейчас на репродукции, такого впечатления не рождается. И очень жаль.

Он любил говорить о Волге его детства, о незабываемых ее излучинах и лугах:

— То, что было, — это потерянная сказка. Когда вода после весеннего половодья уходила, оставались на лугах мелкие озера, и мы, дети, ловили в них рыбу. Я и сейчас вижу все контуры берегов, все луга и протоки, когда иду по первому прозрачному льду, покрывающему реку.

Тонкий психолог, наделенный глубоким чувством такта, Васильев был очень доброжелателен к своим товарищам. Его манера держаться представляла собой соединение вежливой внимательности очень образованного умного человека с чувством собственного достоинства, художника, объективно оценивающего свой талант. При этом не было и тени высокомерия или самолюбования, что бывает свойственно подчас одаренным людям. Талантливый собеседник, Васильев остро чувствовал и понимал истинные духовные устремления и внутренний мир человека, с которым общался.

Громко смеялся над изобретенным Блиновым перевертышем, который можно читать как слева направо, так и наоборот: «Там, у зубра, — ад. Да, арбузу — мат». При этом он произносил эти слова, размахивая руками: «Молодец же ты, и рифму, и ритм сохранил». А затем вдруг с видимой серьезностью говорил Блинову: «Смысл перевертыша от автора подчас не зависит, и иной раз этого смысла гораздо больше, чем можно себе представить».

По-другому строил Константин свои взаимоотношения с Юрой Михалкиным, который к нему очень тянулся. Несколько замкнутый, но по-настоящему интеллигентный, Юрий видел в Константине собеседника, друга, способного понять тончайшие движения его души — души человека со сложной судьбой. Молодые люди могли часами говорить о музыке, живописи… Константин с полуслова улавливал суть рассуждений своего собеседника и живо откликался на них, тут же развивал мысль дальше.

Как-то Михалкин признался: «Мне больше нравятся не твои картины, а крошечные этюды маслом, которые посвящены лишь одному одуванчику с разными травками вокруг или коре на сосне, освещенной солнцем. В них я вижу то богатство и то единство тона, которое можно встретить только в природе».

Константин, как ни странно, согласился с ним, заметив, что он и сам их очень любит. Затем встал, подошел к столу, на котором были разложены репродукции, и выбрал среди них одну — «Саския на коленях» Рембрандта — больших размеров, очень качественную, с великолепной цветопередачей и со следами старения картину: «Взгляни на эти трещины, пятна, на места, тронутые временем. Один этот кусочек картины можно воспринимать как самостоятельное произведение, словно так и было задумано автором…»

Завороженному Михалкину казалось, что вот сейчас, в его присутствии и совершается некое таинство. Создавая словами цветовую феерию, Константин строил, чертил, образовывая цвета и тени. «Не случайно к Косте все тянутся, как на паломничество, — думал Юрий, слушая рассуждения товарища. — Колоссальный заряд получаешь от него».

А иной раз друзья приходили к Косте просто так, отдохнуть, и он, улавливая их настроение, принимался вдруг цитировать Хлестакова Гоголя или капитана Лебядкина Достоевского, тем самым как бы говоря друзьям: «Раз вы не можете ничем серьезным себя занять, ну хоть поиграйте, посмейтесь над собой…»

Костя мог разыгрывать целые сцены из комедий русских

классиков, представляя в лицах, в пластике и ритмике живые острые персонажи. Но остроумие, каким бы оно блестящим ни было, рождается все-таки не от хорошей жизни. Когда у Кости было все нормально, то есть была работа и какие-то деньги на краски, книги, пластинки, было понимание друзей, он не прибегал ни к иронии, ни к юмору, а был воплощением душевной простоты, радовался, что может заниматься своим любимым делом, и был счастлив в кругу близких людей. Но чаще жизнь художника была вовсе не такой радужной.

О Васильеве уже бытует мнение (вполне, кстати, справедливое): рисовал очень быстро, рисовал по ночам, ночь — и холст. Но только сейчас мы начинаем понемногу понимать, что это было огромное человеческое и художническое самообладание, мужество. Редчайшее в наши дни, но именно то, что не дает художнику впасть в отчаяние, когда неустройство быта смешивается с высоким духом творчества…

В одном из писем другу Васильев откровенничает: «…Я занят сейчас также и эскизами новых картин с героическими сюжетами. Загрунтовал два холста (300х200 см и 260х175 см) и к 28 августа намереваюсь оба закончить. Дело весьма сложное при моем натуралистическом стиле, осложняющееся еще и тем, что в данное время служу в приказе и наглядная агитация, которую я там произвожу на свет божий, портит зрение диким сочетанием красок и отнимает значительное количество времени (не всегда соответствующее количеству полученных за ее создание денег). Но, несмотря на это, я в среднем трачу 20 дней на трехметровое полотно, эскизы к которому делаются в течение года. Много рисую потому, что работаю над несколькими вещами одновременно…»

Костя не презирал плакатистов, наоборот, призывал уважать этот труд и говорил:

— Лозунги писать трудно, нужна точность и легкость руки и глаза.

Но когда сам он вынужден был писать эти самые лозунги, то в это время картины старался уже не делать. Заработки были невелики, а ему, единственному мужчине в семье, приходилось думать о многом — одежде, обуви, еде, но главное — о красках, холстах, кистях, карандашах, бумаге, о подрамниках и рамах и многом другом, столь необходимом в работе.

Вот когда поневоле загрустишь. Но Костя был такого радостного духа человек, что даже по серьезному поводу не раздражался. Тогда-то и начинались его острые юмористические выходки, этот его театр миниатюр. Костя представлял в лицах забавные ситуации, в которых изображаемые им общие знакомые

казались живее и интереснее, чем были в жизни. Или он вдруг начинал лицедействовать, используя подозрительно знакомый текст. И только по прошествии минуты, а то и двух все понимали, что это точный текст монолога Ноздрева из Гоголя или капитана Лебядкина из Достоевского. Но страницы из классики всегда возникали не сами по себе, а появлялись точно к месту разговора, что воспринималось как реакция самого Кости.

— Хочешь монолог вождя? — сказал он как-то своему другу и начал говорить голосом Сталина: — Кафкасъ! па-да-ма-ною! Адыннн!!! В вишинээ… стаю на утесе у края стрэмныны… Арююл… с отдаленной падняфшись… виршины… парит нипадвижьна… са мъной!!! наравнэ!

Кульминацией монолога было слово «один». Когда появлялся орел, то голос становился подозрительным, неодобрительным: что это за мошка-конкурент вздумала соперничать. А слова «со мной» были сказаны с ударением кулаком в грудь и со вздыманием плеч аки крыл.

Быть прекрасным пародистом Васильеву помогала его природная наблюдательность. Клавдия Парменовна передала сыну умение подмечать в людях что-то своеобычное, нелепое, смешное. Константин мог с юмором взглянуть на окружающее как бы со стороны, в то же время не отделяя себя от этой среды. В семье Васильевых любили подмечать смешное в людях и незло шутить над этим. Стоило Константину лишь несколько усилить или изменить акценты, как тут же объект его шуток превращался в комическую фигуру.

Константин мог изобразить кого угодно, при этом очень умело передавая интонацию. Иногда в одной лишь ужимке подмечал существенное в человеке. Его острая наблюдательность находила отражение и в творчестве. Например, чтобы охарактеризовать кого-то из приятелей, он мог, взяв карандаш, за три-четыре секунды несколькими штрихами точно передать его облик. Умение остроумно и тонко подметить в человеке его слабости, дать ему точную характеристику очень ценил Константин в своем любимом писателе И. Бунине, полное собрание сочинений которого имел в личной библиотеке. Когда Костя добрался до девятого тома воспоминаний о писателях, то пришел в неописуемый восторг. Он выучил наизусть чуть ли не все бунинские едкие характеристики знаменитостей.

Как анекдот Костя рассказывал о том, что все упрекают художника Александра Иванова в незаконченности картины «Явление Христа народу»:

— Тридцать лет писал — писал и не закончил! А как спросишь, что не закончено, все молчат. А эта, с позволения

сказать, незаконченность заключается в том, что в левом нижнем углу небольшое отражение в воде от одежды просто другого цвета.

Случалось, веселое настроение и шутки переполняли ребят, принимали широкий размах. Появилось у Константина как-то желание написать портрет Анатолия Кузнецова — этого крепкого кряжистого мужичка — с петухом в руках. Соседский петух, на которого Костя давно и с интересом поглядывал, имел какую-то совершенно необыкновенную раскраску. Ребята попытались отловить его хотя бы на время одного сеанса. Но хозяйка заметила их действия, и уже не могло быть и речи о том, чтобы попросить птицу «напрокат».

— Ладно! — тут же перестроился Костя. — Хочешь, я тебя нарисую по пояс обнаженным и с топором в руках?

— Ну давай…

Где-то в сарае нашли здоровенный старый колун. Первый сеанс длился больше часа. Анатолий мужественно выстоял все это время, не имея возможности даже смахнуть пот с лица. Константин по своему правилу не показал другу незавершенную работу. На следующий день был второй сеанс, потом третий. Наконец художник предложил:

— Теперь смотри!

Анатолий увидел свой портрет, но… без топора: Константин изобразил его по грудь.

Отчасти это была шутка. И все же, напряженная поза Кузнецова, несомненно, отразилась на всем его облике, сыграла свою роль.

Примерно в это же время у художника наступил период живописных пародий. На картину, представлявшуюся когда-то значительной, а через какое-то время ничтожной и смешной, он рисовал пародию. Одна из таких работ, сохранившаяся у Пронина, называется «Гот, поражающий Либензона Круза». На ней изображено бессмысленное единоборство каких-то абстрактных фигур, где одна лучом типа лазерного поражает другую. В пародии употреблен весь антураж И.Цадкина и в то же время показана смехотворность подобного опуса.

Другая сохранившаяся работа этого трудного переломного этапа в творчестве Васильева — картина «Вотан». Первым из друзей увидел ее Анатолий Кузнецов. Посмотрев на «Вотана», он расхохотался. Там несомненно изображен был Вотан, но неуловимо присутствовало еще что-то очень смешное.

— Как ты сумел так нарисовать? — спросил он Константина.

— Да вот взял в качестве натуры, — ответил тот, — облик одной вредной соседки…

Портрет изобиловал многозначительными подробностями. Художник изобразил, к примеру, на лице несимпатичную родинку, ставшую как бы смысловым центром картины, что одновременно рождало пародийность, разрушало серьезность темы. Работа была написана маслом.

Другой вариант той же картины Константин выполнил темперой, используя большой арсенал прежних своих формалистических приемов, в частности разбил изображение на треугольники. Васильев, конечно, прекрасно понимал, что Вотан, идеальный вымышленный герой, никак не укладывается в прокрустово ложе формализма, и на этом противоречии построил картину. В ней, как и в других работах того времени, новый, едва нарождающийся мифологический стиль художника и старый, экспрессионистско-кубический, по-прежнему проникают друг в друга. Но теперь уже они как инородные тела, а сам художник, явно посмеиваясь, смотрит с позиции одного стиля на другой. Этим Васильев как бы подводит черту, полностью расставаясь с прежними своими кумирами, с прежней манерой письма.

Какая-то новая сильная мысль мучилась, билась в его сознании. Но не претворялась в жизнь. И вот на готовую, жаждущую работы почву случай бросил нужное зернышко.

…Вернувшись как-то с прогулки, Шорников рассказал Константину о своей нечаянной встрече на берегу Волги с большущим орлом. Тот сидел на изломе сокрушенной временем березы и, надменно презирая возможную опасность, перебирал мощным клювом серые перья на своей груди. Олега неодолимо потянуло вперед: ближе, как можно ближе к чудной птице… Но неожиданно орел встрепенулся и бросил такой огненный взгляд на незваного гостя, что человек оторопел. Смутился… Невольно в памяти обозначились подходящие к моменту строчки стихов: «Открылись вещие зеницы, как у испуганной орлицы…»

В сознании Константина вспыхнула и окончательно сформировалась ясная, четкая мысль: «Внутреннюю силу всего живого, силу духа — вот что должен выражать художник!»

Шорников как бы распахнул для своего друга дверь в новое измерение, и открылось пространство, в которое долго-долго стремился художник. И вдруг наступило озарение, словно вырвалась наружу и опоясала полнеба яркая радуга. Да, красота, величие духа — вот что будет отныне для Константина главным!

— Я сделаю картину и назову ее «Северный орел», — произнес Васильев…

Олег удовлетворенно кивнул головой, а про себя подумал: «Как это Константин будет рисовать птицу?»

Товарищи с радостным нетерпением ждали обещанной

встречи с его новой работой. И вот знакомство с «Северным орлом» состоялось. В то памятное утро Константин находился в приподнятом настроении, декламировал Пушкина. Во всем его облике и поведении чувствовалось радостное возбуждение человека, вышедшего после долгого сна на свежий утренний воздух.

Когда в условленное время Васильев снял с полотна покрывало, в комнате воцарилась необычная тишина. На полотне был изображен… мужик с топором. Зрителей буквально сверлил орлиный взгляд мужественного человека, властелина тайги, одухотворяемого природой и одухотворяющего первобытную стихию леса своим трудом, мужеством и волей.

Картина радовала сияющим тоном, поражала сложностью тончайшей игры света в бесконечном узоре инея, заснеженной хвои, веток, стволов. Красота эта окружала человека, от которого веяло не только недюжинной силой, но и звонкой ясностью, веселостью, счастьем неразрывной жизни с лесом. Зрителю хотелось такого же гармонического единства со всем окружающим и увлечения делом. Талант художника неудержимо притягивал взгляды каждого к картине, заставлял думать, восхищаться небывалой внутренней силой созданного образа. Мысль мастера сумела, поднявшись над обычным житейским фактом, прикоснуться к стихии народного мифотворчества. И друзья остро почувствовали значимость родившегося полотна. Первым пришел в себя Анатолий Кузнецов:

— Да, Костя, такого мне видеть не доводилось. Твоему мужику с топором есть что сказать. И я прекрасно понимаю, о чем он молчит.

— Вместо того чтобы каламбурить, подумал бы лучше, почему этот орел северный, — осадил его Шорников.

— А что тут неясного? — заговорил опять Кузнецов. — При оценке некоторых человеческих качеств можно делить земной шар на параллели; чем севернее народ, тем он мужественнее. Измени природу — и человек родится другим.

— Твой «Северный орел», Костя, наверное, тысячелетней давности? — поинтересовался Пронин.

— Возможно и старше, в народной мифологии герои не умирают. И если прикоснуться к духовной памяти, там всегда можно отыскать ярких героев…

«Северный орел» стал переломной работой художника после мучительно сложного искания своего стиля в искусстве. Васильев утверждает в картине прежде всего право реализма быть уважаемым и свое право отображать близкую ему по духу жизнь. Тот, кому известно, какая богемная неразбериха творилась в 60-е годы в умах молодых художников, сколько силы нужно было, чтобы отбросить всевозможные «измы», неестественные, навязанные извне концепции и тематики, тот признает за Васильевым и смелость, и исключительную новизну. Поистине мало мы знаем художников, способных изображать реалистическую жизнь так, чтобы неподготовленный зритель не сомневался и не иронизировал у картины по разным поводам, в том числе — насчет неумелости, неуклюжести ремесла, а просто отдавался красоте, сильному впечатлению.

Джон Голсуорси писал, что «живописец, который полжизни мечется, мучительно решая, кем ему быть — постимпрессионистом, кубистом, экспрессионистом, дадистом (или как они там еще сейчас называются), который постоянно копается в себе и силится найти какую-то неведомую удивительную форму и меняет свои эстетические взгляды, проделывает бесплодную работу. Но когда художник захвачен темой, все сомнения насчет того, как ее выразить, разрешаются сами собой — и рождается шедевр».

Свою тему, исподволь прорастающую в душе, Васильев нащупывал давно: еще во время учебы в Казанском художественном училище. Его дипломной работой стали тогда эскизы к сказке Островского «Снегурочка», где художнику удалось мастерски соединить в одно целое сценическую условность с тонкой лирической достоверностью пейзажа, ароматом сказочности.

На центральном эскизе, выдержанном в сине-голубых тонах, зрителю открывалась тихая сказочная ночь — то самое волшебное время, когда луна подглядывает янтарным глазом сквозь прозрачную пелену облака, сковал ли землю долгожданный покой и сон. Укоризненный взор ее наблюдает за тем, как мрачный хвойный лес подбирается к утонувшей в снегу поляне, приютившей на своем боку дряхлую избушку. Окна этого таинственного жилища едва выглядывают из-за снежных сугробов, оседлавших ограду, крышу, готовых уже поглотить все

Берендеево царство.

Работа вызвала тогда немалый резонанс в среде преподавателей и выпускников училища, а сам Васильев был удостоен диплома с «отличием». К сожалению, эскиз не сохранился, как и многое из того, над чем добросовестно трудился художник и чем нисколько потом не дорожил, легко расставаясь в силу широты своего характера.

Закончив работу, Константин словно забывал о ней, устремляясь к новой цели, желая до конца высказаться, решить очередную задачу.

Эскизу к сказке Островского «Снегурочка» не повезло, может быть, еще и потому, что Васильев был далек в то время от разрабатываемой темы, пребывая в формалистическом поиске.

Вскоре после создания «Северного орла» художник написал поэтическую картину «Гуси-лебеди», где главной фигурой стал возвышенный пленительный образ девы Февронии — героини оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Внутреннюю цельность душевного мира девушки, ее кристальную чистоту, благородство, доброту — все это сумел передать Васильев в грациозном движении, во взгляде, устремленном вслед улетающей паре лебедей — символу верности.

Богатство природы на полотне — не просто пейзажный фон. Сказочный лес, обступивший девушку, чистое озеро Светлояр, в которое был погружен град Китеж, ставший невидимым для врагов, отражают идейно-художественный замысел «Сказания…». В непроходимых заволжских лесах живет девушка Феврония. Жизнь ее неразрывно связана с красотой прохладных дубрав, густых березовых рощ, цветущих полян, прозрачных озер. Она понимает птичьи голоса, знает звериные повадки, и звери не боятся ее. Символом чудесно преобразившейся природы является и сам, ставший невидимым, град Китеж. В него могут войти только чистые сердцем и сильные духом люди, которым дано увидеть красоту мира; для злых, жестоких и лживых Китеж недоступен и скрыт от глаз.

В основу оперы Римский-Корсаков положил не только трагические события, связанные с нашествием на Русь многочисленных орд хана Батыя, но и легенды, предания, былины, летописи, древнюю повесть о Февронии Муромской. Вероятно, поэтому опера пробуждает в людях чувство национального самосознания, рождает какой-то неизъяснимый душевный трепет.

Не случайно Васильев пытается утолить жажду вдохновения именно у этой народно-героической легенды.

Ему не пришлось изобретать декорацию, обстановку, в которую следовало бы поместить героиню. Он сам жил в подобном мире — на берегу Волги, в окружении буйной торжествующей природы. В шуме лесов, в шелесте листьев Косте не раз слышались те загадочные беседы, которые ведут между собой деревья; таинственный говор чудился и в плеске воды, и в гомоне птиц, и в свисте ветра. Художник воссоздал эту среду, сумел наделить юную девушку такой красотой и обаянием, что зритель невольно сопереживает ее чувствам, мечте о прекрасной, верной любви. Завершив картину, Константин преподнес ее в дар самому дорогому человеку — матери.

Другая работа, в которой художник сознательно использовал принцип театральной декорации, — «Плач Ярославны». Это правая часть задуманного, но не завершенного триптиха, посвященного самому поэтическому сказанию старины — «Слову о полку Игореве».

Художник, зачитываясь легендарной поэмой, глубоко сопереживал печали, разлившейся по Руси после страшного поражения князя Игоря, нанесенного ему половецким ханом. В его «Ярославне» грустью наполнена вся природа. Жена князя Игоря в плаче обращается к ветру, воющему под облаками, к Днепру, к солнцу, которое для всех тепло и прекрасно, а в безводной степи простерло свои жгучие лучи на русских воинов.

Зритель, даже не знавший, что художник писал полотно в значительной мере и под впечатлением знаменитой оперы А.П.Бородина «Князь Игорь», чувствует необычную музыкальность образа и словно наяву слышит плач Ярославны.

Васильев по-своему переосмысливает картины-декорации, насыщает их сказочно-поэтической глубиной. Художник радует зрителя не только богатством воображения, но и вполне конкретными познаниями в области истории, археологии. И оживает поэтическая сказка, полная чудес и правды жизни.

Еще одна интересная работа художника — «Свияжск» — удивительное сочетание сказочности с реальностью наших дней. Васильев изобразил хорошо знакомый и близкий его сердцу берег Волги, то место, куда он часто добирался на лодке, чтобы, поднявшись на гору Медведь, полюбоваться разлившейся повсюду дивной красотой. Как раз у самого подножия горы Свияга отдает свои воды величавой Волге. А с другой стороны точно гигантский корабль подплывает к месту слияния рек остров Свияжск, устремляя вверх купола древних соборов. Островом эта часть земли стала после создания Куйбышевского водохранилища и затопления части левого волжского берега. История сохранившихся на нем сооружений берет свое начало с середины

XVI века, со времен осады Казани царем Иваном Грозным.

По его указу на высоком левом берегу Волги, против устья Свияги, была за четыре недели построена мощная крепость. Стрельцы готовились там к штурму главного оплота татарского ханства. А спустя три столетия здесь, как утверждают волгари, путешествовал А.С.Пушкин и, увидев древний Свияжск, очаровавший его, написал «Сказку о золотом петушке». Время изменило облик не только крепостных и церковных сооружений, но даже самой местности. Поднявшиеся могучие воды держат теперь на своих ладонях явившийся вдруг остров, окутанный ореолом романтической таинственности.

Константин наслаждался суровой красотой здешних речных далей. В такие часы начиналась активная духовная работа художника, в его сознании возникали и вереницей проходили грозные эпизоды отечественной истории. Сохранился небольшой лист бумаги, на котором Васильев простым карандашом сделал первые наброски «Свияжска». На рисунке величиной с этикетку спичечного коробка точно передан замысел будущей картины. Так и изобразил все художник потом на холсте, добавив в композицию картины лишь одну существенную деталь — фигуру молодой женщины в ярко-красном сарафане, поднявшейся на крутой, продуваемый неугомонными ветрами берег. Константин как бы соединил давнее прошлое с жизнью сегодняшней. Контраст холодного серо-голубого тона неба и воды с обжигающе ярким убранством женщины невольно тревожит чувства зрителя, вынужденного поверить в реальность сказочного образа, созданного фантазией автора картины.

В работе новаторски смело передана среда, сама вольная природа. Домысливал ли Константин цвета или брал их прямо с натуры, богатой холодными тонами, сказать трудно. Но вот пометки, сделанные его собственной рукой на том маленьком карандашном рисунке: «Остров и соборы — все в серебристо-голубой дымке, сквозь которую угадываются другие цвета. Небо жемчужное; внизу серо-голубовато-желтоватое; кверху через оранжевый — к серебристо-голубому. Даль — серо-изумрудная, по сравнению с островами…»

Так представил себе художник будущее полотно, именно так зазвучало оно, выйдя из-под его кисти и сразу же оказавшись в числе лучших его произведений. Своему огромному успеху «Свияжск» обязан прежде всего необычайному цветовому решению полотна. Использовав при написании картины множество тончайших серых тонов и цветовых переходов в очень широком диапазоне — от светло-серого до иссиня-свинцового, — Васильев в дальнейшем смело применял эту находку в других

работах, воспевающих неброскую, щемящую красоту русского Севера. Художник нашел изысканную серую гамму тонов, вызывая тем самым у зрителей невольные ассоциации с волшебной красотой морского жемчуга, строгим блеском клинка, туманно-мглистой тишиной зимнего утра.

Эта находка — одно из важных средств, ставших необходимыми художнику для выражения духа и сути родного народа, живущего на унылых просторах заснеженного Севера, в окружении молчаливых лесов и коварных болот — там, где солнце приходит как праздник и где человеческую жизнь караулят бессменные стражи — свинцово-бугристые облака. Вооружившись новым открытием, Васильев смог в дальнейшем правдиво показывать суровую красоту жизни северного человека, возвеличивать его гордый неукротимый характер.

Васильева, обладавшего широкой эрудицией, всегда привлекали эпос, народная поэзия. Но теперь именно в них нашел он ответ на волнующие вопросы современности, обратившись к ярким и великим характерам, созданным гениальной фантазией народа. Художник всем своим существом устремился к самому главному на земле — народу и его творчеству. Родилась идея широко отобразить героев народного эпоса, выстроив образы-символы в единый ряд цикла «Русь былинная».

Весной 1967 года в дом Васильевых пришла беда: тяжелый, неизлечимый недуг обрушился на младшую сестру Константина — десятиклассницу Людмилу. Для Кости она была не только любимой сестрой, но и близким другом. Девушка весьма одаренная, Люда, несмотря на свой юный возраст, любила и хорошо понимала музыку, отличалась начитанностью. В последние месяцы жизни, не имея сил подняться с постели, она вслух читала былины, а Костя, чтобы скрасить ее одиночество, в той же комнате писал картины.

Предчувствуя скорую кончину, Люда, однако, ни разу не проронила слезинки, не показала близким духовной слабости, страха перед неминуемой трагедией. Напротив, до последних дней она стремилась активно жить, участвовать в творческих поисках брата. А желание быть хоть чем-то полезной живущим, и в особенности Константину, и одновременно подспудная, порой неконтролируемая работа живой, борющейся мысли, стремящейся утвердить хоть какую-то возможную форму своего бытия, сделали особенно притягательной и любимой для Люси былину о Дунае Ивановиче.

В мифических воззрениях славян ее привлекала сила, неудержимая мощь богатырей, способных даже после гибели не покинуть навсегда матушку-землю, а, превратившись в могучие

реки, припасть к ней своими водами.

Она попросила Костю взяться за разработку этой былины. Брат с увлечением принялся за работу. Это было болезненно-обостренное творческое содружество близких людей, понимающих, что их увлеченность обшей идеей — быть может, последний совместный след в этой жизни. Константин не спешил, делал различные варианты в поисках лучшей композиции, наиболее точно выражающей идею о рождении Дуная. Людмила читала варианты былины и в том числе трактовку ее выдающимся собирателем русских народных сказок и автором замечательного труда «Поэтические воззрения славян на природу…» Александром Николаевичем Афанасьевым:

«…взял Дунай королевну замуж, и поехали вместе в славный Киев-град. Приехали ко князю Владимиру: на почетном пиру охмелел Дунай-богатырь и стал хвастаться своим молодчеством. Говорит ему Настасья-королевична: «Не хвастай, тихий Дунай Иванович! Если на стрельбу пойдет, то нет нигде супротив меня стрельцов.

На твою-то молодецкую головушку
Я кладу свое колечико серебряно;
Три раза из лука калену стрелочку повыстрелю,
Пропущу-то сквозь колечико серебряно,
И не сроню-то я колечика с головушки».

Вызов был принят, и королевна трижды пропустила свою стрелу сквозь кольцо, поставленное на голове Дуная, и ни разу не сронила колечка. Вздумал попытать своей удали и Дунай Иванович… Взмолилась молодая жена: «Не стреляй, Дунаюшка! У меня во чреве чадо посеяно: по колени ноги в серебре, по локоть руки в золоте, по косицам частые звезды». Не послушался Дунай, спустил калену стрелу: не угодил в кольцо, а попал жене в белу грудь, убил королевну и пораздумался: «Есть ли у меня с нею что посеяно?» Распластал ей чрево буланым кинжалищем, а во чреве чадо милое… Тут ему за беду стало, за великую досаду показалось; становил он кинжал во сыру землю тупым концом и падал на острый конец ретивым сердцем: от той ли крови горячие –

Где пала Дунаева головушка —
Протекала речка Дунай-река,
А где пала Настасьина головушка —
Протекала Настасья-река».

Итогом этой работы стали два больших полотна и три законченных эскиза на тему «Рождение Дуная».

Языческий мир с его жизнерадостным миросозерцанием не раз давал людям мотивы для интересных легенд. В живописи этот духовный пласт нашего народа освещали, каждый по-своему, Виктор Васнецов, Михаил Врубель, Николай Рерих, Михаил Нестеров. Васильеву ближе других по своему духовному мироощущению, несомненно, был Васнецов. Константин любил его и выделял среди других русских художников, даже среди своих любимейших — Крамского, Нестерова, Корина.

Отыскав однажды в Москве Дом-музей Виктора Михайловича Васнецова, Константин зачастил туда. Будучи очень скромным человеком, он посчитал неудобным демонстрировать свою профессию: что-либо зарисовывать в музее или вступать в разговоры с персоналом, хотя его там интересовало буквально все.

Васильев почти ежедневно приходил в этот дом. Он вникал в тонкости картин Васнецова, а вечером тщательно зарисовывал по памяти.

Но нельзя сказать, чтобы Васильев рабски преклонялся перед своим кумиром. Повзрослевший Константин уже не принимал Васнецова слепо и позволял себе иногда в разговоре с друзьями делать весьма смелые замечания. Рассматривая однажды в Третьяковке «Богатырей», сказал Пронину:

— Картина великолепная, но почему у автора такое пренебрежение к фону: земле, небу? Он их написал небрежно, мало придавая значения форме и цветовым соотношениям, особенно в прорисовке неба…

Нужно заметить, что сам Васильев тщательно относился к отделке работ на стадии их завершения. И бывали случаи, когда он по нескольку раз переписывал фон, добиваясь точного звучания красок.

Еще как-то раз Васильев делился, теперь уже с Шорниковым, мнением о картине «После боя»:

— Васнецов становится рабом натуры, совершенно очевидно, что он писал убитого воина, расположенного на переднем плане, с натурщика.

Константин считал себя противником слепой натуры. Специально натурщиков он не привлекал, но постоянно наблюдал жизнь. Часто друзья замечали, как во время разговора художник то и дело приглядывается к рукам, жестам или к лицу человека каким-то особенно изучающим взглядом. А бывало, просил собеседника не менять позу и начинал рисовать его. Он ловил такие моменты и у себя в квартире (карандашный портрет Г.

Пронина), и в вагоне поезда (карандашный портрет В. Зайцева), и в гостях у друзей (портреты маслом В. Белова, В. Павлова).

Наблюдать и творчески осмысливать жизнь помогала художнику его постоянная внутренняя сосредоточенность. Он был человеком не суетным, имел абсолютную убежденность в том, что живет правильно и ничто не помешает ему на избранном пути. Чем бы Константин ни занимался — говорил ли с друзьями, рисовал ли, гулял, — он постоянно жил в искусстве. Даже в часы творческой передышки он как-то по-особенному наблюдал за происходящим. Друзья могли болтать с ним о пустяках, увлекаться своими житейскими делами, а его добрый, но напряженный взгляд готов был в любую секунду воспринять от жизни значимый ее миг, чтобы навсегда запечатлеть в собственной памяти.

«Я иногда просто останавливался и удивлялся, как Костя смотрит, — вспоминал однажды Пронин. — По-особенному, с этаким неназойливым проникновением в самую душу. Потом понял: он смотрит взглядом художника… Есть люди, которые не разбрасываются, всего себя отдают одному делу. Константин Васильев был именно таким».

Его неизменная сосредоточенность поражала многих. Друзья удивлялись: когда бы они к нему ни приехали — он всегда работал, рисовал. Всегда! А ведь он прожил в Васильеве практически всю свою жизнь при матушке, сестрах, племянницах. И казалось, большего ему не надо было.

Тот же Пронин сначала удивлялся:

— Все мы ищем в городе культуру, новые общения, а ему это вроде бы и не нужно.

Но жажду общения Константин утолил еще в период учебы в Москве, а затем в Казани, до 18–20 лет, и ему хватило этого на всю оставшуюся жизнь. Духовные ценности художник черпал в личной библиотеке, фонотеке, пользуясь книгами и грампластинками, осмысливая их содержание, делая свои обобщения. И ему вовсе не требовалось покидать Васильеве в поисках чего-то нового. Напротив, друзья стремились к нему в поселок.

В беседах с ними художник уходил от своих картин, увлекаясь какими-то рассуждениями, но продолжая творчество в том его виде, в котором позволяла ему обстановка. Наблюдал за приятелями, вслушивался в их слова, и все это пытался уложить в свою схему.

Было совершенно очевидно, что Васильев очень рано состоялся как личность. Он не ждал, что кто-то откроет ему новую истину. Нет, он имел свой особый взгляд на явления

жизни, а от общения с товарищами, разговоров, действий ожидал только реализации, конкретизации того, что уже имел. Ведь идеал художника мог быть неизменным, единственным, а его подтверждения — многообразны.

Великий русский живописец Иван Иванович Шишкин однажды заметил, что искусство должно быть не только национальным, но и местным. То есть реализация этого искусства, получение именно самого произведения искусства может быть только конкретным, а не вообще искусством. Вообще, в целом, в принципе у человека могут рождаться самые прекрасные идеи — удивительные, словно сказки или волшебные сны. Но их еще нужно реализовать, осуществить, что называется, выложить на картину. Вот выложить-то, по мнению Шишкина, можно только конкретно, только национально и даже — местно. И нельзя выложить вообще. Какого-то космополитического искусства не существует. Отразить любые абстрактные идеалы можно только на конкретном материале, на живом, на местном. Тогда произведение будет правдиво, реалистично.

Видимо, такой конкретный материал Константин находил не только в богатой приволжской природе, но и в общениях с друзьями, в разговорах с ними. Он все время наблюдал, преобразовывал, запоминал. И через годы все вдруг всплывало на полотнах. Так, в «Нечаянной встрече» герой смотрит с холста «седыми» глазами одного его московского друга — Александра Харченко, а в работе «Илья Муромец и голи кабацкие» узнаются лица многих самых близких друзей Константина.

Вероятно, художнику, чтобы «выхватить кусочек жизни», обязательно надо было подключить память, пропустить увиденное через кипящее пламенем чувств сердце. Только после этого создавал он произведение, в которое заставлял поверить и своего зрителя.

Не случайно основная часть картин Васильева с изображением людей сделана не с натуры. Приступая к созданию какого-либо образа, Константин собирал, накапливал в себе типы, характеры, движения, формы, краски и только потом брался за кисть.

Есть у Васильева выразительная работа «Старец», создающая необычайно емкий образ, сильный характер. И даже не верится, что это не портрет с натуры, а синтез наблюдений живописца. Приходится только удивляться, как мог молодой человек схватить, понять не пережитое еще им состояние духа старца и убедительно выразить его, донести до зрителя.

Возможно, именно это тонкое понимание внутренних движений человека помогло художнику проникнуть в духовную

сущность каждого из былинных героев.

Константин до последних дней жизни с упоением работал над своей ключевой былинной темой. Он обратился к народной образности не только потому, что здесь свое национальное наследие, но прежде всего потому, что в ней действительно сокрыты бездны нетленной красоты, величия духа, непреходящей мудрости.

Художник сразу же поставил перед собой задачу — изучать былины только по записям, сделанным с напевов известных сказителей. И для этого были основания. Если картина «Гуси-лебеди», навеянная мотивами оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», была написана им на одном творческом порыве, по вдохновению, когда душа жаждала выплеснуть из себя явившуюся вдруг красоту, да и само «Сказание…», занимавшее особое положение в русском сознании, нельзя было причислять к собственно былинному эпосу, если работы «Плач Ярославны» и «Князь Игорь» были созданы им под впечатлением оперы Бородина, то уже при написании картины «Рождение Дуная» Константин столкнулся с очень серьезной проблемой, которую ему и предстояло разрешить.

В любом, пусть даже самом талантливом переложении былина, укладывающаяся в несколько книжных страниц, теряет свою первозданность, народную особинку, а вместе с этим исчезают тайны наших предков, укутанные в слова, точно любимое детище во множество распашонок, теряется истинный дух и предназначение былин. Константин ясно представлял, что древние эпические сказания чужды личного произвола, что они не являлись собственностью поэтов, выражением их исключительных воззрений на мир, а создавались гением целого народа, который и был поэтом: творил язык и мифы, давая все необходимое для художественного произведения. «Великие порывы духа» целой нации отражались в таком художественном слове.

Всякая подлинная былина, записанная П.В.Киреевским, П.Н.Рыбниковым, А.Г.Гильфердингом с напевов знаменитых рапсодов, длилась в устном пересказе до двух-трех часов. Условия жизни позволяли в прежние времена крестьянину не торопясь повествовать о делах давно минувших. Плели ли сети, участвовали ли в рыбном промысле сказители, они всегда пользовались особым уважением и почетом в крестьянской среде и у поморов. Пение былин приравнивалось к самой работе, и сказитель получал равную долю с другими членами артели, а иногда и большую. Традиция эта жила на русском Севере вплоть

до начала нашего века.

К сожалению, с изменением ритма жизни народа исчезли не только былые сказители, но даже любители их слушать. Прерывалась устойчивая прежде традиция, когда былины, легенды подобно утренней росе, покрывающей травы, наполняли землю и питали человеческий дух, освещали людям их отягощенную испытаниями жизнь. Герои былин служили людям нравственным идеалом, воспринимались как совершенные безукоризненные выразители национального духа. По существу, в них концентрировались все лучшие человеческие качества, которые как неизъяснимую потребность души одно поколение людей завещало другому.

Не случайно к творениям своим народ всегда относился не только бережно, но и предъявлял к ним самые высокие эстетические требования. И кто знает, не из этих ли былинных напевов родились звонкие и удалые, раздольные и грустные народные песни, а уж сказки-то точно вышли все из былин. Каждый из нас непременно с раннего детства ощущал особую таинственную, чарующую силу народной сказки, былины, а потом, став уже взрослым, не мог упрекнуть их в фальши, отсутствии глубочайшего смысла.

Васильев, пытаясь открыть для себя главное — нравственную природу человека, понять, чем наполнена река помыслов народных, — решил отведать воды не проточной, а родниковой: исследовать первоисточники. Только так представлял себе художник творческий поиск, только в этом видел возможность создать произведения, достойные высокого искусства.

Наиболее заинтересовал Васильева древнейший слой русского былинного эпоса — княжеско-дружинный, или богатырский. Сюжеты этих былин большей частью восходят к Киевской, Черниговской Руси и Новгороду, лежавшему на великом пути из варяг в греки. После падения Киева былинные песни были перенесены «дружинными» певцами в Ростово-Суздальскую Русь и еще дальше на север, к Белому морю.

Былины эти во многом историчны и повествуют о воинских подвигах дружинников-богатырей в боях со степными кочевниками — хазарами, половцами, печенегами. Правда, народ, продолжая петь старые песни о битвах богатырских с врагами, был тревожим новыми врагами — татарами. Их образы заступили в песнях место печенегов и хазар. Даже само название героя-воина «храбр» под влиянием внешних условий заменилось татарским — «богатырь» (от монгольского «boghatur»).

Древняя Русь в течение многих веков находилась на пересечении путей литературного общения между Востоком и

Западом. И не случайно, едва углубившись в исследование былинного эпоса Киевской Руси, Васильев стал открывать для себя поразительные вещи. Узнал, скажем, что древнерусские дружинные певцы поддерживали тесные связи с певцами и поэтами Западной Европы, в особенности со скандинавскими скальдами. Нашел исторические свидетельства того, что при дворе Ярослава I, то есть еще в XI веке, находились известные слагатели песен — скальды Зигварт и Гаральд.

Предположив на этом основании, что существовало какое-то взаимное проникновение культур, художник не случайно занялся в дальнейшем изучением скандинавского эпоса и установил, что былина о женитьбе князя Владимира имеет значительное сходство со скандинавскими сказаниями и песнями о Брунхильде, а былина о Михаиле Потыке близка саге о Гаральде. Идя дальше, он нашел, что былина о Василии Буслаеве также нашла отражение в исландской саге, что Илья Муромец и другие русские эпические имена встречаются в скандинавской Тидрексаге, в поэме об Ортните.

Очень заинтересовала художника позиция исследователей фольклора прошлого века Стасова и Потанина — представителей так называемой «восточной школы», утверждавшей, что русские былины являются обломком давнего восточного иранского эпоса. И тому тут же было найдено подтверждение: сюжет знаменитой былины о бое Ильи Муромца с сыном восходит к иранским сказаниям о Ростеме и его сыне Сохрабе-Зорабе. В подтверждение Васильев позже с помощью Кузнецова «откопал» вдруг книгу одного из известнейших собирателей русских былин А.Ф.Гильфердинга с неожиданным названием: «О сродстве языка славянского с санскритским»…

Но знания только тогда плодотворны, когда они служат большой цели, питают творческую мысль. Человек может составить целую коллекцию фактов, разного рода сведений, оставаясь при этом в состоянии полной духовной спячки. Потянувшись к родникам народного слова, народной эстетике, Васильеву важно было не замкнуться в каких-то внешних признаках народного миропонимания, не лишить себя пытливости духа. И этого с художником не случилось.

Для Константина былинная тематика — то направление в творчестве, которому он посвятил большую часть своих талантливых полотен. Здесь работы маслом, рисунки, пастель, есть подготовительные эскизы и большая картина, имеющая около четырех метров в длину. Художник не просто иллюстрировал былины. Он жил в этом близком ему, хорошо знакомом мире… И всякий раз, приступая к осмыслению нового

героя, Васильев искал особый ход, необычный ракурс, манеру подачи, чтобы картина его непременно активно воздействовала на зрителя, заставляла его сопереживать созданному образу всей глубиной чувств. Каждую работу былинного цикла он насытил предметами-символами, характеризующими дух, устремления героев. Блестяще владея техникой письма, тонко чувствуя гармонию цвета, Васильев создал завершенные по композиции картины-образы, в которых философски точно выражены собранные и обобщенные народным сознанием лучшие черты героя.

Самый юный из богатырей по былинному преданию — Алеша Попович. Он изображен рядом с красной девицей, с гуслями в руках. Привалившись к дереву, Алеша веселит девушку песнями.

В народном сознании этот богатырь приобрел черты не только храброго воина, но и эдакого удалого молодца, балагура, волокиты, а порой и хитреца, способного (в былине «Алеша Попович и Тугарин»), нарядившись каликой перехожим, одолеть если не силой, то находчивостью лютого Тугарина Змеевича. Удивительное обаяние героя картины невольно вызывает теплое расположение к нему зрителя, точно это уже не рожденный творчеством художника персонаж, а давний и хорошо знакомый любимец общества, представление о котором сложилось у нас невесть когда, еще из первых детских сказок, сопутствовало всю жизнь и только сейчас обрело вдруг зримое выражение.

Интересно, что сам художник добрался, как ему казалось, до истоков происхождения образа Алеши Поповича. Вообще об историчности былинного эпоса свидетельствовали многие летописные памятники, к которым обращались Константин и его ближайшие друзья. В одном из них, повествующем о гибели ростовского богатыря Александра Поповича вместе с другими семьюдесятью «храбрами», сообщающем также о многих других его воинских подвигах, просматривалось явное сходство этого героя с былинным Поповичем.

Правда, в активе летописного героя не значилось амурных подвигов. По-видимому, это уже плод поэтической народной фантазии, имевшей свое суждение о «поповском сыне». Зато, как стало известно Константину, уменьшительное Алеша произносилось в прежние времена как от Алексея, так и от Александра, что служило новым подтверждением версии. Народ, опоэтизировавший своего героя, придал ему, по мнению художника, особые отличительные черты, выразив свои чаяния, сердечные и духовные порывы.

Васильев, несомненно, должен был отразить именно былинное толкование героя. И если Васнецов в картине

«Богатыри» ставит Алешу в один ряд с Ильей Муромцем и Добрыней Никитичем, вызывая у нашего современника вполне определенный стереотип восприятия былинных героев, то Васильев отводит этому богатырю более скромное место: по народному разумению.

Совершенно иначе представлялся ему образ Добрыни Никитича: олицетворение вежливости, изящного благородства и неустрашимой отваги. Само имя Добрыня уже обрисовывает нрав богатыря. Дух героя, страдания его сердца за все живое на земле выражены в трех строках, специально выписанных художником из былины:

> Как мне же не заступиться за родных своих,
> За родных собратьев, сердцу близких?..
> За своих собратьев, за весь белый свет?..

Сохранилось несколько вариантов картины «Бой со змеем». В каждой из них Добрыня Никитич совершает свой ратный труд. Он не Дон Кихот: перед богатырем реальный враг во плоти — коварный Змей Горыныч. Тяжек и долог бой. И кто-то из бьющихся навсегда должен остаться в чистом поле сраженным, ибо, пока жив Добрыня, не отдаст он и пяди родной земли, не пустит на северную Русь силу змеиную.

Есть пастельные варианты этой картины, есть работа, написанная маслом. И в каждой из них мастерски передано предельное напряжение боя. Огонь, выпущенный из пасти змея, не только обжигает и плавит кольчугу воина, он будто воспламеняет сам воздух, убивает все живое. Но неумолим усмиряющий блеск стали в руке «храбра», и нет у него другого выбора, кроме победы…

Илье Муромцу — этому патриарху былинного эпоса, старшему из русских богатырей, отводится особое место в народном былинном эпосе и во множестве сказок, куда перекочевал образ Ильи. А. Н. Афанасьев, собиратель и составитель сборника русских народных сказок, приводит интересное предание. Когда Илья Муромец стал просить родительского благословения на славные богатырские подвиги и отец усомнился в его силе, богатырь вышел на Оку, уперся плечом в гору, сдвинул ее с крутого берега и завалил реку. Под Муромом, утверждает Афанасьев, люди и ныне указывают старое русло Оки, засыпанное Ильей Муромцем.

С именем Ильи связано множество интересных эпизодов и самых невероятных историй. Это обстоятельство подвигнуло Васильева на создание четырех картин об Илье Муромце. В одной

из них, написанной маслом, Илья, разгневанный тем, что великий князь Владимир больше жалует князей да бояр, чем богатырей, в гневе сшибает с церквей маковки и кресты. Видимо, народ через образ своего заступника-богатыря выражал недовольство действиями князя Владимира, напрямую связывая всякие новые веяния с активным насаждением непривычного в ту пору христианства.

Лицо воина — во гневе, в руках — лук со стрелой. Художник выбрал необычный ракурс для картины: плоскость изображения словно наклонена от нас назад под небольшим углом. И мы вынуждены смотреть на богатыря как бы снизу вверх. Воин предстает величественно, масштабно.

Столь же непривычный ракурс найден художником и в другой картине, где Илья Муромец предстает во всем парадном боевом облачении. Он решителен и строг, в руках все тот же взведенный лук, но теперь он уже направлен прямо на зрителя. И хотя мы понимаем, что это всего лишь живописный образ, а не живой герой, невольно отступаем в сторону и смотрим на него сбоку — столь правдоподобно изображен богатырь.

Интересна и необычна техника написания картины: пастелью, гуашью, со значительными следами простого карандаша. Пастельные тона дарят тепло многим деталям картины, в особенности — лику богатыря; гуашь ярко высвечивает пурпурно-красный щит и другие элементы композиции, придавая ей удивительную объемность; а грифель делает почти осязаемым свинцово-стальной шлем Ильи Муромца, плотно посаженные кольца его кольчуги.

Картина эта, подготовленная по замыслу художника специально в серию для репродуцирования на открытки, не попала, к сожалению, в выпущенный в 1982 году издательством «Изобразительное искусство» комплект «Русь былинная», так как находилась в частной коллекции одного из друзей Константина. Широкому зрителю работа пока не знакома.

Третья картина на эту же тему называется «Илья Муромец освобождает узников». Почти всю ее площадь занимают ступени темницы, ведущие снизу вверх к распахнутым Ильей Муромцем дверям тюрьмы. Свежий воздух свободы ворвался в сырой подвал, и потянулись к свету узники: некоторые робко, а двое — решительно, словно сию же минуту им надо подняться и завершить какое-то очень важное дело. Они уже распластали руки навстречу своему освободителю и готовы на подвиг.

В картине «Илья Муромец и голи кабацкие» Васильев как бы переносит себя вместе с друзьями на много веков в прошлое, в те давние времена, когда сильные «храбры» после тяжких сражений

садились, наконец, за дубовый стол, чтобы отведать медовой браги, сытно поесть да порассказать людям о делах ратных. Используя фабулу былины, художник смело отождествляет себя с гигантом-богатырем, раскинувшим руки и объявшим ими всю «голь кабацкую». В лицах простых мужиков, тесно прижавшихся друг к другу, чтобы попасть в объятия богатыря, легко угадываются черты ближайших друзей Васильева — Олега Шорникова, Анатолия Кузнецова, Геннадия Пронина. В руке у великана его гигантский шлем, наполненный вином, которым можно, кажется, напоить весь белый свет. Открытое улыбчивое лицо воина словно предлагает: «Вот он, весь я перед вами. Всем, что имею, готов поделиться… Берите от щедрот моих»…

Но как ни велик, ни смел да силен Илья Муромец, есть на земле богатыри и поважнее его. Заслышал однажды Илья, что живет где-то богатырь силы непомерной — Святогор, который на всей земле нашел только одну гору столь крепкую, чтобы смогла сдержать его тяжесть. Захотелось Илье силой с ним помериться.

Пришел он к горе, где лежал исполинский богатырь — сам как другая гора. Вонзил Илья Муромец ему меч в ногу.

— Никак я зацепил за прутик! — отозвался великан. Илья напряг все свои силы и повторил удар.

— Видно, я за камешек задел! — сказал богатырь, оглянулся назад и, завидя храброго витязя, молвил ему: — А, это ты, Илья Муромец! Ступай к людям и будь меж ними силен, а со мной тебе нечего мериться. Я и сам своей силе не рад, меня и земля не держит: нашел себе гору и лежу на ней.

«Зачем же народная фантазия так гиперболизировала богатыря, создав необъятную громаду, которую даже земля не держит? — размышлял художник. — Очевидно, человеческое сознание ставит пределы силе богатырской и создает образ силы чисто внешней, материальной, не нужной даже тому, кто ею обладает. Эта сила уже без воли, она близка к стихии и не вызывает ни зависти, ни желания соревноваться с ней. Почему же тогда Илья Муромец идет мериться силой со Святогором?»

Поступок Ильи не укладывается в тот образ богатыря, который выносил в своем творческом воображении художник: никогда герой не выказывает понапрасну своей силы, она всегда у него только полезное оружие для доброго дела. И, как вспоминает Шорников, Константин приступил к написанию очередной работы лишь тогда, когда нашел свое собственное толкование былинного образа.

В картине «Меч Святогора» загадочный великан передает свой заветный меч первому из богатырей русских — Илье Муромцу со словами: «А теперь прощай, мой меньшой брат,

возьми мой меч-кладенец, владей моей силой богатырской…»

И хотя мы знаем по многочисленным вариантам былины, что Святогор вручал меч при иных обстоятельствах, глядя на картину, нисколько не сомневаемся, что было именно так, как изобразил художник, будто Васильев знает больше, чем доносит до нас текст былины. Но в одном абсолютно прав художник: народной фантазии понадобилось соединить на мгновение Святогора и Илью, чтобы выразить и утвердить для потомков мысль о том, что истинному богатырю русскому необходимо единство силы телесной и духовной. Именно таким считался в народе Илья Муромец. Его духовная сила умеряет грубость телесной силы, которая иначе была бы оскорбительна. Ему по праву и отдает свой меч Святогор.

Несомненно мифическое происхождение богатыря-гиганта. Ясно и то, что некоторые эпические сказания о Святогоре состоят в прямом родстве с песнями «Эдды», что говорит о глубочайшей древности их содержания… «Все это так, — полагал художник, — но в основе всякой былины должен непременно быть какой-то прообраз. Не могли же наши пращуры возводить легенду на пустом месте». И, к удивлению друзей, Константин нашел ответ и на этот внутренний вопрос.

В своей книге исследователь былинного эпоса Гильфердинг писал об одном из лучших сказителей Олонецкого края слепом Иване Фепонове, который пропел ему в былине о нашествии Батыги (Батыя) на Киев:

А по греху ли то тогда да учинилось,
Ай богатырей во Киеве не случилось:
Святополк богатырь на Святых горах,
Ай молодой Добрыня во чистом поле…

В этом месте другие сказители поют: «Святогор богатырь на Святых горах».

И ученый изложил свое предположение о том, что только судьба Святополка великоморавского могла послужить основой для рождения былины. Это древнейший представитель славянской силы, легендарный герой, который в рассказе Космы Пражского укрывается в горы и там кончается таинственной смертью.

Такое предположение звучало для Константина очень убедительно. Ведь во всех былинах о Святогоре он представлен как единственный богатырь, дружественный русским, но не русский богатырь, который не ездил на Святую Русь, а к которому, напротив, русские богатыри ездили на поклонение как

к старшему и сильнейшему; жил он на горах и там таинственно погиб…

Значительно труднее далась художнику расшифровка другого персонажа русского былинного эпоса — любимого в народе богатыря Вольги Святославовича. С одной стороны, богатырь родился «во городи в Чернигови… не простого-то он был роду — боярского». Вольга выдавал себя за племянника и крестника киевского князя Владимира:

> Как пожаловал меня да родной дядюшка,
> Родной дядюшка да крестной батюшка,
> Ласковой Владимир стольнокиевский.

С другой — Вольга владел сокровенным знанием и мог, сказав заветное слово, а затем трижды ударившись оземь, обратиться в муравья, чтобы пробраться во вражескую крепость, или, приняв облик горностая, перегрызть тетиву луков у врага; принимал, если требовалось, облик волка, барана, оленя, сокола, щуки.

Эти и другие возможности Вольги Святославовича совершенно явно свидетельствовали о том, что народ в своем мифологическом представлении наделял героя качествами какого-то божества: только им приписывалось оборотничество. Правда, и в действиях других былинных богатырей Константин также видел многие проявления верховных существ языческого пантеона. Тот же Илья Муромец действует оружием бога-громовержца — его всесокрушающими стрелами и выезжает на таком же чудесном коне, который словно сокол летит, с горы на гору перескакивает… Из поколения в поколение переносили люди свои сказочные поэтические представления о верховных существах на богатырей, наделяя их выдающимися качествами, наряжая в одежды великанов и вооружая неземной силой, словно подталкивая их на свой славянский Олимп.

Но если в Илье Муромце и других богатырях преобладало все же «человеческое начало», то в Вольге Святославовиче художник усмотрел явный крен в сторону «божественного». Поэтому, создавая образ этого русского былинного героя, Васильев указал на его преемственную связь с древним славянским божеством Сварожичем — богом огня и огненных ремесел. Очевидно, Константин в силу каких-то внутренних симпатий или убеждений считал, что наиболее зримый и мощный символ божественного — это огонь, как дар, низведенный на землю. И из всех верховных существ, входящих в славянский пантеон, предпочтение отдал именно Сварожичу.

При первом же взгляде на картину, которую художник назвал «Огненный меч», испытываешь ее притягательную силу. Вроде бы все просто в ней и в то же время все так непривычно. Здесь та же смешанная техника письма, как и в работе «Илья Муромец». Это придает картине объемность, лишает статичности, несмотря на внешнюю простоту композиции. Но захватывает она не формой и высоким мастерством исполнения, что поражает потом, при более пристальном ее изучении, а своим содержанием.

Васильев точно вдохнул жизнь в этот художественный образ. В вытянутую десницу Вольги Святославовича Константин вложил огненный меч, который языками пламени будто прожигает ограниченное рамками картины пространство, врывается в реальную жизнь. Богатырь передает небесный огонь людям, поражая своим мечом всякую скверну и возжигая жаждущие гореть сердца. Для этого воин изготовился к бою: на нем шлем, от которого на плечи спадают защитные кольца бармицы, кольчуга с большим стальным диском на груди — символом солнца, за спиной трепещет, точно стяг, огненно-красный плащ, в левой руке — большой круглый щит, украшенный изображением волчьей головы. Все остальные ипостаси, которые мог принимать легендарный Вольга — щука, сокол, баран, — обрамляют картину.

Духовная сила самого художника проступает в этом образе мифического полубога. Иначе как и объяснить неудержимую мощь живописного произведения, способного так активно воздействовать на зрителя. Картину можно смело отнести к числу лучших работ Васильева.

Существует, правда, и другой, предварительный, вариант картины под названием «Русский витязь». Богатырь изображен на ней на фоне причудливых облаков, присмотревшись к которым, мы вдруг замечаем очертания все тех же образов, которые мог принимать Вольга. Витязь в боевом снаряжении; мужественное лицо его сосредоточено, глаза в напряженном ожидании врага, которого воин изготовился встречать поднятым мечом. Это всего лишь холодный стальной клинок, пока только прообраз созданного позднее огненного меча.

Интересно, что на нагрудной части кольчуги витязя, по бокам от большого золоченого диска, символизирующего солнце, расположены еще два символа того же солнца. Это квадраты, а в них равносторонние кресты — весьма древнее обозначение, существовавшее задолго до появления христианского креста. Необычен и шлем у воина, на что часто обращают внимание посетители выставок, спрашивая, отчего на голове у русского богатыря немецкий шлем. Видимо, мы привыкли видеть на

головах богатырей шеломы, напоминающие по форме купола древних церквей, и нередко забываем о том, что в давние времена каждый воин изобретал шлем поудобнее, чтобы надежно защитить себя в бою. Васильев в архивных материалах высмотрел своеобразный воинский головной убор русского витязя и перенес его на картину. Стиль его работы не допускал на полотне ни одной случайной, невыверенной детали.

Работа над образом Вольги подтолкнула фантазию художника. Он попытался воссоздать образ Сварожича, славянского бога огня, и сделал несколько интересных эскизов маслом, но не остановился на этом и использовал эскизы для написания верховного правителя славянского пантеона — Свентовита.

Согласно преданиям, в Балтийском море, на острове Руяне, существовал город, в котором находилось верховное святилище этого высочайшего существа. По свидетельству «отца датской историографии» Саксона Грамматика и по другим источникам, попавшим в руки Васильева, в богатом арконском храме стоял идол Свентовита — выше человеческого роста, с четырьмя бородатыми головами на отдельных шеях, обращенными в четыре разные стороны. В одной руке он держал меч, в другой — рог изобилия. Фигура его была настолько искусно сделана, что ее пугались птицы. Лишь один огромный орел всегда жил и кормился в храме; он считался посвященным Свентовиту.

Кроме того, при храме, в большом зале, содержался посвященный верховному божеству белый конь, на котором он якобы выезжал по ночам разить врага славянского племени. Ездить на Свентовитовом коне было строго запрещено, вырвать хоть один волосок из его хвоста или гривы считалось великим нечестием; только жрец мог выводить и кормить его. Возле изваяния Свентовита всегда висели седло и удила. Считаясь богом войны и жизни, Свентовит воспринимался язычниками творцом и правителем Вселенной, именовался Дедом.

Встав на позицию своих древних пращуров, художник очень серьезно отнесся к образу Свентовита как к действующему вселенскому существу, которое несет в себе все необходимое для жизни славянского племени: оберегает людей, заботится о плодородии их земель. Он огромен, вездесущ, но проявляет себя лишь в отдельных элементах: огне, солнце, воздухе… Свентовит — это вся природа, среда обитания славян, да и сами они являются частью верховного божества.

Константин выразил свое понимание этого существа, создав образ языческого бога, выношенный в процессе творческого поиска и рожденный интуицией художника. Во всяком случае, его

эстетическое восприятие мира не позволило изобразить Свентовита о четырех головах, пусть даже каждая из них и имела особое смысловое звучание, выражая все стороны света либо времена года.

Васильев написал величественную фигуру мужественного воина. В правой руке его — стальной меч с рукоятью, украшенной серебром, в левой — щит; на груди, на массивном панцире — выпуклая голова тельца, символизирующая плодородие, на шлеме восседает, раскинув могучие крылья, орел. Красивое лицо воина утопает в курчавой русой бороде.

… Воздвигся Владыка Богов — Свентовит,
Как Солнце, доспехи блистают,
Но яростней Солнца весь облик горит
И смертному вмиг очеса пепелит,
Когда дерзновенно взирает:
Ужасна могучего Бога краса,
Несметною силой повита,
Всегдашняя стран сопротивных гроза;
Треща, прогибаются днесь небеса
Под тяжким конем Свентовита…

Эти строки из поэмы «Свентовит», написанной другом художника Олегом Шорниковым специально к торжественному открытию картины, очень точно передают магическую силу божества, созданного фантазией и мастерством Константина Васильева.

Сохранился и поясной скульптурный портрет Свентовита высотой более полуметра. Васильев вылепил его из пластилина в масштабе человеческой фигуры. На панцире — телец, сверху, на шлеме, словно живой, — орел. Это единственная скульптура художника. Он так и не успел перевести ее в гипс. Но даже и в таком виде скульптура рождает у зрителя невольный трепет. Может быть, от понимания смысла, который вложил в эту объемную фигуру Константин Васильев.

История крушения арконского храма и уничтожения верховного славянского божества надолго вошла в сознание Константина. Пытаясь постичь суть происшедшего, он обращается к различным источникам и узнает, что в 1168 году по приказу датского конунга Вальдемара Кнудсона, приходившегося правнуком Владимиру Мономаху, дубовое изваяние Свентовита вынесли из храма и публично сожгли в присутствии епископа Свена Датского.

Позднее сам остров Руян, оказавшийся в руках немецких

рыцарей, будет переименован в Рюген. Немцы присвоят себе не только территорию, но и многие атрибуты славянской языческой символики. Так, в их геральдику прочно войдет одноглавый арконский орел.

Мысль о причинах многовекового непримиримого противостояния близких по духу и культуре народов — славянского и немецкого — будет постоянно волновать художника, что найдет отражение во многих его работах.

Создав образы богатырей круга великого князя Владимира, художник стал перед необходимостью написать наиболее важную по смысловому содержанию работу, которая должна была бы венчать весь древний песенно-дружинный эпос. Это картина «Вольга и Микула».

Согласно преданию, ни Святогор, оседлавший доброго коня, ни славный богатырь Вольга не могли догнать пешего Микулу Селяниновича — простого крестьянина, в переметной суме которого собрана «вся тяга земная». Центральная мысль этой былины — прославление мирного созидательного труда русского крестьянина.

Об особом отношении Микулы к земле говорит и его отчество — Селянинович. Долго пришлось гнаться за ним богатырю Вольге Святославовичу:

Выехал Вольга во чисто поле,
Он услышал во чистом поле ратая.
А орет в поле ратай, понукивает,
А у ратая-то сошка поскрипывает,
Да по камешкам омешики прочиркивают.
Ехал Вольга он до ратая,
День с утра ехал до вечера,
А не мог ратая в поле наехати.

Ехал другой день, ехал и третий и настиг, наконец, ратая. «Поедем со мной во товарищах», — зовет его Вольга. Микула соглашается и просит соху убрать. Но сколько ни трудится вся дружина, «а им сошки от земли поднять нельзя». Подошел тогда Микула.

Брал он сошку одной ручкой,
Сошку с земельки повыдернул,
Из омешиков земельку повытряхнул,
Бросил сошку за ракитов куст.

Художник изобразил на картине момент встречи Вольга и Микулы Селяниновича. Смелый композиционный прием возвышает над самим горизонтом фигуру пахаря Микулы — подлинного хозяина своей земли, который и пашет, и сеет, и кормит, и защищает, когда нужда приходит. Образ труженика Микулы, созданный Васильевым, вместил в себя весь дух народный: в нем подлинно органический сплав завоеваний современного реализма с формами народно-поэтического сознания.

Но на этом Константин не заканчивает писать на былинные темы. Он создает несколько живописных работ, посвященных Садко, Василию Буслаеву, глубоко поэтическую картину об Авдотье Рязаночке, которая смогла мудрой речью, силой души и жертвенной самоотверженностью покорить недоброе сердце ордынского царя и вернуть из неволи весь полон рязанский. Сохранились интересные карандашные рисунки на тему былин о Соловье-разбойнике, Лихе Одноглазом.

Васильев с неослабным вдохновением трудился над постижением сказочно-исторического мира былин. Ему нравилось распознавать, что же более всего поражало на протяжении веков народную память и воображение, в чем «стоки народных представлений о правде, добре, красоте. Константин сокрушался, что многие былины не дошли до нас во всей полноте, иные из них лишь намекают на неизвестные нам события, на то, что существовала, возможно, целая эпопея, теперь утраченная. Для него казалось очевидным, что все былинные песни соединены между собой не одним каким-нибудь великим событием, не увлекающим ходом времени, а выражают многообразие всей жизни и составляют одно живое целое.

Художник смог не просто проиллюстрировать русские былины, не просто попытался выразить красками то, что каким-то удивительным образом рождалось в глубоких пластах протяженного и многоликого Русского государства, рождалось и шлифовалось сознанием многих поколений с праязыческих времен. Им созданы мифологические герои, близкие по силе эмоционального воздействия к народному мироощущению, работы его выполнены на пределе художественных возможностей, способных обобщить и выразить главную идею, саму суть образа..

И все-таки муки поиска недостающих живописных средств не покидали Васильева. Еще в период увлечения формальным искусством он интуитивно шел к убеждению, что числовые законы гармонии одинаковы для живописи, музыки, архитектуры. Теперь же, в реалистической живописи, отсутствие ясных канонов, например при построении композиций, мучило его.

Узнав о композиционном золотом сечении, которым пользовались древние греки, Константин решил «поверить алгеброй гармонию».

Но с чего начать? Всю информацию по этому вопросу художники за ненадобностью давно растеряли. Единственное, что было известно всякому образованному человеку, — это существующая числовая связь построения всего сущего в природе, открытая Пифагором. Связь, на которую намекал еще Платон, говоря, что суть красоты в отношении частей друг к другу и к целому. Применительно к линейным отрезкам открытие Пифагора выглядит просто: меньшая часть относится к большей, как большая ко всему отрезку.

Леонардо да Винчи назовет это соотношение золотым сечением. Всякий истинный художник чувствует эти соотношения, интуитивно выходит на них и пишет, что называется, «в золоте».

Но Васильева интересовали не пропорции человеческого тела — он искал возможности пользоваться законами гармонии на всей плоскости картины, чтобы добиться максимального охвата художественного образа.

Он варьировал различными числами из кода знаменитого математика Фибоначчи, выражающими золотое сечение, с их помощью намечал отрезки, хорды, перемещая все это в плоскости… Наконец, используя золотую спираль Пифагора, Васильев определил для себя, в какой последовательности человеческий глаз воспринимает сюжет картины. А затем, вписывая в эту спираль прямоугольники различной величины, но по закону одного из соотношений золотой пропорции, а именно — 1,32 (так, чтобы каждый большой прямоугольник мог разделиться без остатка на меньший), Константин рисует своеобразную сетку. То есть он вычислил, как должна строиться любая картина, где мысленно размещать ту главную точку на полотне, к которой, словно к центру, должны тянуться все сюжетные линии, и как по «узлам» вычерченной им координатной сетки корректировать расположение любых элементов композиции.

Проверив свои картины, он убедился, что все они отвечают этому правилу! Проделав такой же эксперимент с репродукциями картин знаменитых художников эпохи Возрождения, установил: великие мастера знали или интуитивно приходили к этой закономерности.

С тех пор, готовя холст к работе, Васильев непременно делал разметку по золотому сечению. Цели своей он добился: уверенно строил идеальные по гармонии композиции, где ничто не

«падало», не отклонялось и не диссонировало. Но, решив одну оригинальную задачу, художник находил и ставил перед собой очередную.

Сейчас трудно доподлинно назвать этапы, которые проходил художник, создавая картины. Костя не любил писать на глазах, не любил, чтобы кто-то наблюдал за Изменениями на полотне в процессе творчества. Не случайно среди множества сохранившихся фотографий Васильева, где он запечатлен в самые различные моменты жизни, нет ни одной, На которой он находился бы за работой.

По-видимому, Константин и писал-то чаще всего ночью именно из-за нежелания приоткрывать святая святых своего труда. В этом есть какой-то великий изначальный смысл: зарождение настоящего искусства должно быть таинством. Истинные мастера в высоком значении этого слова неизменно следовали такому правилу. Гёте в свое время писал: «Чем художник отличается от естествоиспытателя? Тем, что идея естествоиспытателя дозревает в общении и только там может быть выношена. А художник ее оберегает, некую ее непорочность до тех пор, пока сам не отшлифует до мелочей».

С высокой меркой подходя к любому творческому процессу, Константин никогда не рисовал при друзьях и знакомых.

Были, правда, случаи, когда он забывался в разговоре и, как бы продолжая свою мысль, делал набросок карандашом. Беседуя однажды с Михалкиным об исторических книгах Средневековья Англии и Франции, он вдруг сказал:

— Я мало видел королей с истинно королевской внешностью. Вот разве Филипп Красивый, побивший тамплиеров…

— А разве английский Генрих VIII не был по-королевски красив? — спросил Юра.

— О да! — ответил художник. — Я у Гольбейна видел, как эта самая красота мигом делается всего несколькими прямыми черточками.

И тут же Костя начертил горизонтальные сверху (прическа и шляпа) и почти вертикальные с обеих сторон контуры лица и бороды. Михалкин с удивлением узнал в этом секундном росчерке чуть ли не точную гольбейнскую работу. Он взял лист с этим рисунком и хотел спрятать в портфель. Но Костя с улыбкой удивления спросил:

— Зачем это тебе?

— Мне хочется иметь это при себе как живой твой рисунок.

— Да это я просто так набросал… Что вы все хватаете… Нельзя взять в руки карандаш…

Юра впоследствии признался, что ему почему-то стало

стыдно. Рука сама собой разжалась. Он оставил рисунок, чего потом простить себе не мог, так как Костя быстро скомкал его и опустил в карман.

А как-то вечером Константин возвращался из Казани в Васильево вместе с Геной Прониным. Ехали они в темном вагоне, и Костя, чтобы разрядить создавшееся сумрачное настроение, сказал:

— Геннадий! Давай я тебя нарисую.

— Когда? — спросил Гена. — Когда приедем?

— Сейчас.

— Как сейчас? Сейчас темно!

— Да не все ли равно. Я твое лицо знаю.

И Васильев быстро что-то черкнул карандашом один или два раза. Потом затянулся долгий разговор… А приехав на станцию, Геннадий перво-наперво посмотрел на листок, протянутый ему Костей. Там действительно был ясный профиль и как будто бы его!

— Точно, Гена, — сказала Клавдия Парменовна, — это ты и есть. Когда это Костя успел тебя нарисовать?

И все же из некоторых случайных соприкосновений Клавдии Парменовны и Валентины, сестры художника, с творческой лабораторией Константина мы можем составить для себя определенное представление, как создавались картины Васильева.

Первоначально на листе ватмана, а порой и просто на небольшом листочке бумаги Костя рассчитывал композицию картины с учетом открытого им для себя золотого сечения. Здесь он применял собственные математические расчеты. Нанесенные на бумагу карандашные линии походили на замысловатый технический чертеж. Покончив с композицией, проверял выбранные цветовые соотношения — писал небольшую миниатюру маслом. Причем не всегда ее завершал, как, скажем, один из сохранившихся эскизов к картине «Человек с филином». Но, видимо, художнику этого и не требовалось.

Он отчетливо представлял себе все детали будущей картины. Его художественное мышление уже цепко удерживало рожденный в сознании образ, который оставалось лишь материализовать на холсте. Поэтому неудивительно, что, приступая к завершающему и самому важному этапу творчества, он почти не переносил рисунка на холст, производил карандашом лишь основные разметки. Дальше отрабатывал все только красками. Писал легко, без видимого напряжения.

Сам процесс перенесения изображения на полотно длился недолго. Так, к пятидесятилетию Клавдии Парменовны Костя

написал ей в подарок картину «Жница» всего за одну ночь. Иногда, не имея в запасе чистого холста, Константин брал уже готовую работу и прямо по живописи делал новую запись. Клавдия Парменовна, заметив однажды, как он по изображенным на картине фигурам выписывал другой сюжет в совершенно ином цветовом решении, удивилась:

— Костя, разве тебе не мешают старые краски?

— Нет, мама, нисколько.

Найденный образ жил в нем и ничем не мог быть затуманен. По словам самого Константина, он часто влюблялся в свою работу еще до ее написания. Но после завершения художника начинало преследовать обостренное чувство неудовлетворенности. Ему казалось, что он не передал зрителю свою идею, свое понимание образа, не затронул тех самых тонких струн, что звучали в его собственной душе при создании картины. Это состояние неудовлетворенности, недостижимости того, что кипит в душе творца, точно выражено М. Ю. Лермонтовым:

Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. Нет звуков у людей
Довольно сильных, чтоб изобразить
Желание блаженства. Пыл страстей

Возвышенных я чувствую, но слов
Не нахожу и в этот миг готов
Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь
Хоть тень их перелить в другую грудь.

Такое состояние, видимо, и служило основной причиной того, что, глубоко разрабатывая какую-либо тему, Васильев делал несколько вариантов на один сюжет, всякий раз отвергая очередное полотно, переписывая его. Так было при создании картин «Ожидание», «Нечаянная встреча». Каждая работа дополняет другую, высвечиваясь зрителю своей неожиданной яркой гранью. И каждая из них свидетельствует о необычайном таланте художника, хранит частичку его души.

Константин, несомненно, дорожил всем, что выходило из-под его кисти, хотя и расставался с картинами с видимой легкостью, раздаривал их друзьям. Клавдии Парменовне он говорил:

— Картину лучше бесплатно отдать, но в хорошие руки.

Мать видела, что ее сын действительно одарен. В семье ее родителей, живших в старинном волжском городе Пугачеве, были и прежде свои художники. Родной брат Клавдии Парменовны, Михаил, считался неплохим живописцем. Сама Клавдия

Парменовна всегда тянулась к музыке, литературе, хорошо разбиралась в живописи, поэтому влечение своих детей к искусству всячески поощряла.

Чтобы создать сыну необходимую обстановку для творчества, она, несмотря на стесненные жилищные условия, из трех небольших комнат две выделила сыну, а сама располагалась вместе со старшей внучкой Наташей в крошечной комнатке. Это давало возможность Константину работать над полотнами большого формата; их он ставил по диагонали из одной комнаты в другую, через проем в двери.

В эту его мастерскую свободный вход был заказан всем, кроме племянниц Натальи, Людмилы и Ольги. Долгое время Валентина Алексеевна воспитывала их одна, без мужа, и Константин заботился о девочках как о своих собственных детях. Не случайно Наташа, став постарше, сказала о нем: «А мы думали сначала, что Константин наш отец». Люся и Оля жили со своей мамой недалеко от бабушки и с утра до позднего вечера гостили в ее доме. В мастерскую к дяде Косте заходили запросто и тут же принимались ему помогать в работе. Васильев писал картину, а внизу копошились три его племянницы. Они держали в руках кисти и малевали красками прямо по низу холста. Самой усердной из них была Люся. Иногда Костя заразительно смеялся и приглашал в свидетели Клавдию Парменовну:

— Ой, мама, смотри, что мне здесь Люська закрутила!..

Девочки могли попросить:

— Костя! Нарисуй нам вишенки.

Он спускался со стремянки и выполнял заказ. Иногда сажал одну из девчонок на плечи и продолжал работу. А то, собрав всех, выводил на улицу, в сад и рассказывал девочкам что-нибудь увлекательное о деревьях, разных зверьках, букашках.

Очевидно, это было то самое время, когда Васильев собирал любую возможную информацию о бабочках. Всего одна бабочка нужна была для картины «Зигфрид и Брунхильда», но, верный своему правилу, Костя собрал много материала. Сохранился небольшой карандашный рисунок Константина, где изображено одно лишь крыло этого насекомого. Но насколько любопытно сегодня разглядывать его. Разного диаметра кружочки, полоски, точки на крыле, а к ним пометки, обозначения. Оказывается, все это представляло для художника интерес, требовалось ему в работе. Когда понадобилось написать орла, Константин точно так же всесторонне изучил птицу, считая, что на картине ее будут рассматривать специалисты.

Этот вроде бы неприметный, но кропотливый труд неизменно сопутствовал Васильеву в его творчестве. Многие сведения он

черпал из книг. Если требуемой информации не было ни под рукой, ни у друзей, Костя отправлялся в библиотеку Казанского университета, случалось — ездил в Москву. Специально по его просьбе Кузнецов, будучи еще студентом, заказывал в Ленинской библиотеке литературу по древнерусскому орнаменту, рыцарскому вооружению с подробностями о креплениях лат и прочего. Художника всегда интересовали именно конкретные детали изучаемого предмета. Но больше, чем из книг, брал он из самой жизни, дававшей богатейший материал для наблюдательного, думающего человека. Его пытливый взгляд схватывал малейшие нюансы в явлениях природы, в поведении человека. Васильев всегда находился в поиске, в постоянном творческом напряжении.

— Я не понимаю, что значит писать по вдохновению, — полушутя-полусерьезно делился с Клавдией Парменовной Костя. — Это в тусклый мозг вдруг проникает лучик света? Сидит, сидит человек и вдруг, как шальной, бежит: мысль пришла…

Константин принадлежал к редчайшей категории людей, которым неизменно сопутствует вдохновение, но они его не чувствуют, потому что для них это привычное состояние. Они как будто от рождения и до смерти живут на одном дыхании, в повышенном тонусе. Константин все время любит природу, все время любит людей, все время любит жизнь. Почему он наблюдает, почему и ловит взгляд, движение облака, листочка. Он постоянно ко всему внимателен. Вот это внимание, эта любовь, это стремление ко всему хорошему и были вдохновением Васильева. И в этом заключалась вся его жизнь.

Но несправедливо, конечно, утверждать, будто жизнь Константина Васильева была лишена неизбывных человеческих радостей.

Однажды (Константину было тогда семнадцать лет) его сестра Валентина, вернувшись из школы, рассказала, что к ним в восьмой класс пришла новенькая — красивая девчонка с зелеными раскосыми глазами и длинными, до плеч, волосами. Приехала она жить в курортный поселок из-за больного брата. Константин предложил привести ее для позирования.

Когда четырнадцатилетняя Людмила Чугунова вошла в дом, Костя неожиданно растерялся, засуетился, начал переставлять мольберт с места на место. Девушка только удивлялась, не сообразив сразу, что он носится по комнате. Первый сеанс длился долго. Вечером Костя пошел провожать Люду домой. Ватага ребят, попавшихся им навстречу, жестоко избила его: сразу и безоговорочно Люда была признана самой красивой девчонкой

поселка. Но разве драка могла охладить пылкое сердце художника? Он полюбил девушку. Каждый день писал ее портреты. Людмила пересказывала ему свои романтические сны, и он делал к ним цветные иллюстрации. Они оба не любили желтый цвет (может быть, просто юношеская неприязнь к символу измены?), и однажды, нарисовав голубые подсолнухи, Костя спросил: «Ты понимаешь, что я написал? Если нет, лучше молчи, ничего не говори…»

Константин приобщал Людмилу к музыке, литературе. Казалось, они понимали друг друга с полуслова, с полувзгляда. Как-то раз Людмила зашла к Константину с подругой. Он в это время вместе с Толей Кузнецовым сидел в полумраке, увлеченно слушал классическую музыку и на вошедших никак не отреагировал. Для подруги Люды такое невнимание показалось оскорбительным, и она утащила Люду за руку.

После этого девушка долго боялась встреч, чувствуя, что обидела Костю. Все существо ее тянулось к нему, и, когда ей становилось совсем невмочь, она подходила к его дому и часами сидела на крыльце. Но дружеские отношения прервались.

Прошло несколько лет. Как-то на электричке Константин возвращался из Казани вместе с Анатолием. Встретив в вагоне Людмилу, он подошел к ней и пригласил:

— У меня в Зеленодольске открылась выставка. Приходи. Там есть и твой портрет.

Звонкая, радостная надежда пробудилась в ее душе. Конечно же, она приедет!

Но дома мать категорически запретила: «Не поедешь! Чего мотаться куда-то, у тебя и без того полно его рисунков и портретов!»

Выставка закрылась, и неожиданно Константин сам пришел к ней в дом. Собрав все свои рисунки, на глазах у Людмилы порвал их и молча ушел. Навсегда…

Несколько работ полуабстрактного стиля — память о юношеских поисках живописных форм и средств, — посвященных Людмиле Чугуновой, сохранилось все же в коллекциях Блинова и Пронина.

Теплые отношения связывали одно время Константина с Леной Асеевой, выпускницей Казанской консерватории. (Портрет Лены маслом с успехом демонстрируется на всех посмертных выставках художника.) Елена успешно окончила учебное заведение по классу фортепиано и, естественно, прекрасно разбиралась в музыке. Это обстоятельство особенно влекло Константина к девушке. Однажды он решился и сделал ей предложение. Девушка ответила, что должна подумать…

Ну кто из нас, простых смертных, может вообразить себе, какие страсти закипают и бесследно исчезают в душе большого художника, какие ничтожные порой обстоятельства могут в корне изменить накал его эмоций? Конечно же, он не знал, с каким ответом шла к нему на следующий день Асеева, да, видимо, его это уже и не интересовало, поскольку желаемого ответа он сразу не получил.

Многие скажут, что это несерьезно и что так важные вопросы не решают. И будут, конечно, правы. Но давайте помнить, что художники, как правило, люди легкоранимые и гордые. К несчастью, неудача, постигшая Константина в этом сватовстве, сыграла и еще одну роковую роль в его судьбе.

Зрелым уже человеком, в возрасте около тридцати лет, он полюбил Лену Коваленко, также получившую музыкальное образование. Умная, тонкая, обворожительная девушка, Лена растревожила сердце Константина. В нем вновь, как в юности, проснулось сильное, настоящее чувство, но боязнь получить отказ, встретить непонимание так и не позволила ему устроить свое счастье… Но в том, что единственной его избранницей до последних дней жизни оставалась живопись, можно усматривать особое предназначение художника.

Есть в этом, несомненно, и объективные причины. Одна из них — беззаветная материнская любовь Клавдии Парменовны, боявшейся выпускать сына из родного гнезда. Порой слишком придирчиво, критическим оком могла она взглянуть на невесту и высказать потом сыну свое мнение. На что Константин реагировал очень чувствительно.

Была и другая, наиболее, пожалуй, веская причина. Человека ответственного, Васильева, очевидно, настораживала мысль о том, что семья может помешать творчеству, ставшему для него смыслом существования. Зарабатывал художник немного и не стремился к дополнительным приработкам.

Вообще жил он очень скромно. Одет был аккуратно, но просто и недорого. Порой не имел самых необходимых вещей — и словно не замечал этого. Шапку зимой не носил, чтобы Клавдия Парменовна не взяла себе за правило тратить деньги на его головные уборы. Наручных часов Костя не имел никогда и шутил: «Ну зачем они мне — электричку я и так услышу». Зато всегда носил с собой, про запас, десять рублей: на тот случай, если удастся купить дефицитную кисточку. Только однажды, вспоминает Клавдия Парменовна, Костя пришел домой расстроенным. Мать сразу же заметила состояние сына и вызнала у него, что в поселковом магазине в продаже появился холст.

— Знаешь, мама, какая прекрасная фактура: ткань плотная, в

мелкую насечку, как раз то, что мне сейчас нужно для новой работы…

Клавдия Парменовна, не говоря о том, что отдает ему последние три рубля, послала за покупкой:

— Чего расстраиваешься, деньги у нас сейчас есть, иди, выбирай себе холст!

Питались в семье очень просто: суп, картошка, макароны, чай, иногда — колбаса. Случалось, Клавдия Парменовна пекла блины, это считалось Хорошим угощением, как в другом доме пироги.

Собственно материального благополучия Константин был лишен, но никаких неудобств от этого не испытывал, со всеми бытовыми трудностями справлялся легко… Действительной жизнью представлялось ему бытие в творчестве, в духовном горении, которое требовало полной отдачи сил. Вот здесь-то художнику постоянно приходилось одолевать трудности, неизменно воюя с неудовлетворенностью достигнутым, нехваткой времени. Именно эта его жизнь была сложна, она не могла дать ему покоя или передышки.

Кроме разработки русского эпического наследия, русской мифологии, Константин много делал и в области мифологических сюжетов других народов: искал общность глубоких корней в их творчестве, осмысливая и вычленяя главное. Он прекрасно знал скандинавский и немецкий эпос, мифологию Древней Греции, Рима, индийскую эпическую поэзию.

Правда, по складу своего характера он ничего не изучал просто так, а, читая что-либо, быстро схватывал все, проникая в самую суть явления. Знания не накапливал, а творчески интерпретировал, и, по существу, это было уже не изучение, а попутное создание своего. Так было и в период, когда параллельно с русским эпосом он очень увлеченно работал над эпосом скандинавским.

Первая книга Константина, которую он очень тщательно изучал, были «Исландские саги». Сегодня, просматривая пометки художника, можно, словно по расставленным вехам, следовать путем его исканий и откровений. Основное место здесь занимают так называемые родовые саги, которые представляют историю всех хоть чем-нибудь проявивших себя исландцев периода IX–XI веков. Что же привлекало здесь художника?

Сага — рассказ о больших судьбах и испытаниях людей, вокруг которых формируются все события. Герои саг, как правило, погибают, чему предшествуют вещие сны и предзнаменования. Они знают, что гибель неизбежна, но смело готовятся к ней — в этом их наивысшее испытание. Сила духа

этих людей покорила Константина, а как художника его привлекло в сагах стремление к фактической точности, богатство жизненной правды. Читая эти литературные источники, он легко переносился воображением в исторические времена, и у него рождалась неудержимая потребность отобразить героев и события, связанные с ним на полотне.

Трудно было не поддаться соблазну запечатлеть такой, например, отмеченный художником отрывок из «Саги о людях из Лаксдаля»: «Олав велел взять оружие и встать по бортам корабля от носа до кормы. Они стояли настолько тесно, что все было закрыто щитами. Снизу каждого щита высовывалось острие копья. Олав встал на носу, и вот как он был вооружен: он был одет в броню, и на голове у него был позолоченный шлем; он был опоясан мечом, рукоятка которого была украшена золотом; в руке у него было копье с крючком, которым можно было также и рубить, с великолепными украшениями на наконечнике; перед собой он держал красный щит, на котором был нарисован золотой лев».

И такую картину художник действительно написал как заготовку к разрабатываемой теме. То были первые шаги живописца в неведомый до поры мир легендарных людей. Ему захотелось войти в этот суровый, но полный поэзии мир гордых, заносчивых, златолюбивых, коварных и неистовых воинов, но, одновременно, мужественных, верных и мудрых людей. С каждым новым шагом он обретал уверенность, точнее ориентировался в пространстве древней эпохи. Сохранились слайд и фотография с той работы. К описанию изготовившихся к бою воинов, приведенному в саге, трудно что-либо добавить — так достоверно все и изобразил художник. Но даже на слайде виден особый Васильевский почерк.

Среди исландских саг были не только родовые, но и «королевские» — исторические повествования о норвежском государстве, и саги, в которых пересказывается содержание древнегерманского героического эпоса. К последним относится и «Сага о Вользунгах».

Следуя карандашным пометкам, сделанным Константином на полях этого литературного произведения, легко идти от источника к источнику: от самой саги — к книге Рихарда Вагнера «Нибелунги», от нее — к русскому писателю А. Вельтману. Вся эта цепочка не случайна и открывает неожиданные сведения. Оказывается, в «Саге о Вользунгах», чудом сохранившейся в Исландии и являющейся утраченной собственностью Германии, повествуется… о русских витязях:

«Volsunga Saga описывает иносказательно происхождение

Юрьевского, или Русского рода. Она говорит, что Sigi (победа, витязь) был, по преданию, сын Одена… Он овладел многими землями и царствовал над Hunaland. У Sigi был сын Reri, великан ростом, могучий по силам. Здесь, ясно, что Sigi — победа воплощается в Юрия. От Reri, то есть Юрия, произошли Volsungi»… (Вельтман А. Атилла и Русь IV и V веков. М., 1858.)

На этом этапе познания Васильев впервые столкнулся с фигурой Рихарда Вагнера не только как композитора, хорошо знакомого ему прежде, но и философа, историка, поэта, драматурга. Васильев открыл в нем писателя-мифотворца, ставившего задачу воссоздания мифа и воссоздания символа в искусстве.

Такая творческая позиция была близка и понятна Константину. Он увлекся великолепной тетралогией Вагнера «Кольцо нибелунга». В этой музыкальной драме автор, взяв за основу «Сагу о Вользунгах», повествующую о предках Зигфрида, древненемецкую «Песнь о нибелунгах» и сборник древних германских поэм «Книгу о героях», создал произведение, имеющее собственное философско-этическое толкование: разоблачение мировой несправедливости, порожденной всемогущей властью золота.

В старинном сказании о нибелунгах Вагнер увидел актуальный, современный смысл. А солнечный Зигфрид, не знающий страха, представлялся ему «вожделенным, чаемым нами человеком будущего», «социалистом-искупителем», явившимся на землю, чтобы уничтожить власть капитала. В Германии в канун революции 1848 года «Сказание о нибелунгах» приобрело широкую популярность, а образ Зигфрида стал символом немецкого народа, который сбросит оковы и освободит угнетенную родину. Именно в 1848 году Рихард Вагнер подготовил либретто оперы «Смерть Зигфрида» и взялся за написание музыки. Однако непосредственное его участие в революции, а затем необходимость скрываться от полиции надолго приостановили работу.

В годы изгнания Вагнер написал свои важнейшие литературные труды, в которых критиковал современную оперу и выдвигал проекты реформы театра, способного отразить новое, правдивое искусство. Таким новым «искусством будущего» хотел видеть композитор «Кольцо нибелунга». Именно поэтому созданию музыкальной драмы предшествовала огромная исследовательская работа Вагнера и прежде всего в области старинных народных сказаний. В 1852 году было завершено либретто всех четырех опер тетралогии: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов» — и началась

титаническая работа над музыкой, продолжавшаяся четверть века.

Васильев, сознавая, сколь высокие нравственные проблемы решал композитор, не хотел воспринимать его произведения просто как музыку. Чтобы понимать оперу Вагнера, он специально изучил немецкий язык и уже сознательно, сопереживая событиям, происходящим с героями, слушал записанную на пластинки оперу как музыкальную драму. Приобщил к своему увлечению и друзей. Часто подолгу специально для них играла героическая, отражающая глубокие жизненные противоречия грозная музыка Вагнера. Клавдия Парменовна тут же, за стеной, занятая множеством хозяйских дел, превозмогая частые головные боли, одолевавшие ее после смерти дочери, успокаивала себя чем-то вроде: «Ну вот, сейчас Зигфрид докует меч для борьбы с драконом, и все кончится…»

Она никогда не создавала препятствий сыну в его увлечениях, напротив — стремилась жить его интересами. Но и Константин не злоупотреблял терпением матери. Оставаясь один и рисуя днем ли, ночью ли, он, чтобы никому не мешать, слушал музыку только через наушники. Работая над картинами цикла «Кольцо нибелунга», художник с удовольствием пел арии Зигфрида: ставил на проигрыватель пластинку и подпевал солисту, теша себя иллюзией, будто сам исполняет партию. Это настраивало его на нужный лад.

Вообще, по духу, по своей устремленности к героическому, Вагнер был очень близок Васильеву. Но это не была безоглядная любовь. Как-то Константин привел друзьям слова Ницше, что временами Вагнер достигает гениальности, но гениальность длится у него всего несколько тактов.

Увлечение Вагнером, знакомство с литературой о нем не могли не вызвать у Васильева одновременно интереса к личности Фридриха Ницше, который долгое время был другом Вагнера, много писал о его творчестве. Этот интересный и тонкий мыслитель у нас нередко представляется каким-то пугалом, едва ли не вдохновителем Третьего рейха. А между тем вот какие цитаты из Ницше, характеризующие прусскую военщину начала века, оставил в своих записях Константин Васильев: «Остерегайтесь этих криков команды, которыми прямо-таки оглашаются теперь немецкие города, — теперь, когда чуть не перед всякими воротами происходит военное учение. Какое высокомерие, какое чувство собственного авторитета, какая насмешливая холодность чувствуется в этом реве! И это делается у такого музыкального народа, как немцы!»

Отметил Васильев и еще одну мысль Ницше, записанную им в

пору раздувания в Германии антирусских настроений: «Злые люди не любят песен, отчего же русские любят песни?»

Именно таким было прочтение Константином Васильевым Фридриха Ницше…

Однажды он сильно огорчился: находясь в Москве, не знал, что там в это время выступала с гастролями Шведская королевская опера, которая исполняла всю тетралогию Вагнера «Кольцо нибелунга».

— Хотя, может, и лучше, что не знал, — говорил он позже, — все равно билетов бы не достал, а только расстроился.

Но ему все же повезло. Из газет друзья узнали, что в Союз на гастроли приезжает Дрезденская опера, которая представит четыре лучших своих постановки, в том числе «Майстерзингер» Вагнера.

— Это, конечно, не «Кольцо нибелунга», но все-таки Вагнер! — отчасти вопрошая и одновременно соблазняя друзей попытать счастья в столице, предложил Васильев.

Олег тут же вызвался поехать в Москву, чтобы заранее купить для всех билеты в театр.

А к объявленному дню премьеры Константин, обычно большой домосед, с неохотой покидающий родной поселок, быстро собрался и вместе с Геной Прониным отправился в столицу.

В гастрольных спектаклях гостей первой была опера Моцарта «Так поступают все женщины». Произвела она на друзей ошеломляющее впечатление. До этого они слушали оперу только в записи и музыку воспринимали как самостоятельное «чистое» искусство. И если прежде кому-то из них были непонятны многие слова, хотя общее содержание исполняемых арий, несомненно, знакомо, то теперь они мирились с этим, наслаждаясь мелодией. Здесь же перед ними предстала игра актеров, живые звуки оркестра, живые голоса исполнителей — все волшебство, что рождает искусство оперы.

На второй день друзья наконец слушали Вагнера. Костя с каким-то особым трепетом подмечал, что немецкие постановщики и исполнители совершенно не отступают от хорошо знакомой ему партитуры, от авторского замысла. Его напряжение, горящий, восторженный взгляд — все говорило о том, что он живет игрой актеров и мысленно находится там, среди них, исполняет их арии. Это было особенно заметно, когда пел Тео Адам — знаменитый немецкий оперный певец, исполнявший главную партию. В такие минуты губы Константина едва заметно вздрагивали, лицо еще более преображалось. Он был очень вдохновлен услышанным. Позже он неоднократно приезжал в

Москву специально «на Вагнера».

Васильев сделал около десяти графических листов и несколько работ маслом на сюжеты из цикла «Кольцо нибелунга». Фактически это уже не иллюстрации к тетралогии Вагнера, а собственное осмысление глубоко переживаемой нравственной проблемы. Специалистов особенно поражает графика, выполненная простым карандашом на ватмане с таким мастерством и изяществом, что каждый изображенный персонаж предстает зрителю завершенным образом — символом, не требующим более никаких пояснений.

Вот графическая работа, иллюстрирующая фрагмент оперы «Золото Рейна».

В водах могучей реки купаются русалки-хранительницы золотого клада, спрятанного на дне Рейна. Откуда-то из расщелин скал, где живут уродливые карлики — нибелунги, выбирается один из них и устремляется к юным красавицам. Это Альберих, мечтающий добиться любви русалок.

Художник переносит зрителя в прадавние времена, когда символическое зло было надежно упрятано на дне реки и чистые непорочные силы стерегли его. (Этой сценой вводит нас в мир своей музыкальной драмы и Вагнер.) Из беззаботных разговоров русалок карлик узнает тайну клада: кто сделает кольцо из золота Рейна, тот и станет обладателем несметных богатств и властелином мира. Нужно только выполнить одно условие — навсегда отречься от любви.

Нибелунг проклинает любовь и обретает сокровища. Зло вырывается на свободу. С этого момента сокровища нибелунгов, как символ земной власти, становятся ядром, центром, вокруг которого происходит вся борьба. «Кто владеет сокровищем, тот уже есть или становится нибелунгом» (Вагнер).

Еще одна графическая работа Васильева, посвященная опере «Золото Рейна», раскрывает ее кульминационный момент, когда в тяжбу за сокровища вовлечены уже верховные боги: Могучий Вотан — верховный бог и бог огня — Логе. Константин, видевший несомненную схожесть верховных существ славянского и германского пантеонов, где равными правами наделены Свентовит и Вотан, Сварожич и Логе, ни в коей мере не пытался здесь повторять разработанные им прежде образы. Напротив, он искал их новое, вагнеровское, толкование. Сам композитор отмечал, что «воспроизводит сказание, начиная лишь с тех пор, когда древние герои уже предстают облеченными в человеческие одеяния». Все его боги очень близки к природе, они обитают не только в горных высях, но и в лесах, на берегах рек. Поэтому Васильев в качестве одеяний дает им чаще всего шкуры

различных зверей, а их оружием делает копье, иногда меч. Только Вотан и его дочери, воинствующие девы — валькирии, имеют доспехи и свои особые одежды, а их головные уборы украшают устремленные вверх орлиные крылья.

В центре картины стоит, утопая в драгоценностях, обнаженная красавица. Это Фрея — богиня любви и вечной юности. За ее спиной, по обе стороны, боги — Вотан и Логе. Перед ней братья-великаны, преклонившие к земле свое грозное оружие — огромные, точно стволы деревьев, дубины. Боги пытаются с помощью сокровищ, добытых обманом у карликов-нибелунгов, выкупить Фрею, без которой они оказались старыми и дряхлыми. Васильев выхватил напряженнейший момент драмы, сталкивая грозные силы. Художник до предела усилил кульминацию противоборства тем, что в центре картины поместил Фрею, этот символ непорочной красоты, которую сами боги во имя достижения своих целей наделили злом — все теми же сокровищами нибелунгов.

Васильев настолько точно решил поставленную перед собой художественную задачу, настолько неподражаемо «вылепил» богиню Фрею, что не смог удержаться и написал самостоятельную работу маслом, назвав ее «Весна». В ней художник, развивая найденный образ, сумел передать удивительную чистоту и непорочность женского существа. «Весна» — это источник света, чистоты. Ее открытая красота способна вызывать к жизни самые высокие и бескорыстные помыслы. Такая красота пробуждает мужское благородство, зовет на подвиг, на деяние.

Боги, по Вагнеру, выкупают Фрею, отдав за это все сокровища, и в том числе золотое кольцо. Но едва оно оказывается у великанов, как один из них в схватке за сокровища убивает брата. Зло продолжает свое неумолимое шествие. Ужас охватывает богов: в их светлый мир пришли раздоры и смерть.

Вторая опера цикла «Кольцо нибелунга» — «Валькирия» — особенно насыщена драматическими событиями. Именно поэтому Васильев посвятил ей большее число своих работ.

Герои этой оперы Зигмунд и Зиглинда — дети Вотана, близнецы, рожденные от земной женщины. Вотан надеется вырастить из Зигмунда защитника мира и для этого закаляет его в самых тяжелых испытаниях, обрекая жить в лесу, полном опасностей, и навсегда разлучая с сестрой. Оказавшись среди людей, Зигмунд встречает насмешки и ненависть за свои нерасторопные, но искренние попытки помочь им. Раненый и безоружный, он попадает в лесную хижину, где живет прекрасная печальная женщина по имени Зиглинда. Не подозревая о своем родстве, брат и сестра страстно влюбляются друг в друга.

В первой графической работе по мотивам этой оперы художник передает момент возвращения Хундинга, мужа Зиглинды, и его встречи с влюбленными. Вид этого воина грозен. Медвежья шкура и плащ поверх нее не скрывают от зрителя крепости мускулистых ног, рук. Воин опирается на копье; на голове его двурогий шлем, из-под которого смотрят неистовые глаза. Кажется, еще секунда — и он бросится на свою жертву — Зиглин-ду. Но это божественное создание, переполненное долгожданным чувством, открыто смотрит на грубого и жестокого мужа. Она беспокоится не о себе — о любимом, сдерживая его порывы движением руки.

В центре, несколько в глубине картины, на скамье под древним дубом восседает, словно патриарх, Зигмунд. Он еще не знает, кто потревожил их счастье, но интуиция подсказывает, что этот незваный гость может сделать недоброе его спасительнице. В руках Зигмунда нет оружия, богатырское тело его едва прикрыто куском звериной шкуры. Но ладонь, грозно положенная на колено, светлый и пронзительный взгляд красавца бородача, его напряженная фигура уже вступили в молчаливое противоборство.

На следующее утро назначено сражение. Зиглинда вспоминает о непобедимом мече, оставленном в день ее свадьбы таинственным незнакомцем. Теперь Зигмунд готов к бою! Но явившаяся вдруг дочь Вотана, дева-воительница Брунхильда, приносит герою весть о воле верховного бога: в наказание за недозволенную любовь Зигмунд погибнет в бою.

Следующий рисунок раскрывает именно этот эпизод оперы. Зигмунд, опустившись на колено, придерживает одной рукой спящую Зиглинду и, проклиная несправедливость богов, готов уже занести меч над любимой, чтобы она не досталась врагу. Вестница смерти валькирия, пораженная бесстрашием и силой любви воина, принимает решение защищать в бою Зигмунда, нарушив волю отца.

На третьем графическом листе представлены только дети Вотана. В едином порыве сплелись два высоких чувства: жажда победы во имя любви и любовь, готовая на все ради сохранения жизни любимого. Композиция рисунка так продумана художником, что Зигмунд с протянутым вперед мечом и Зиглинда, припавшая к его груди и посылающая богу свои мольбы о помощи, воспринимаются как нерасторжимое целое. Страстью и динамикой пронизан этот художественный образ.

И наконец, четвертая работа передает кульминационный момент боя, когда отец, предавший своего сына, вырывает из рук его близкую победу. В гневе Вотан направляет копье на Зигмунда, и тотчас всплеск молний вдребезги разбивает непобедимый меч

героя. В бешеном злорадстве Хундинг протыкает Зигмунда огромным копьем. Сквозь мрачные облака печально созерцает события валькирия Брунхильда.

Уничтожив одним движением руки торжествующего Хундинга, Вотан устремляется в погоню за нарушившей его волю Брунхильдой. Остальные его дочери-валькирии переносят погибших воинов на воздушных конях в царство богов. — Валгаллу: павшие в битве герои составляют небесное воинство Вотана. На эту тему Васильев сделал большой эскиз маслом — «Валькирия над сраженным воином». В дальнейшем, осмысливая завершающую оперу тетралогии — «Гибель богов», художник разовьет эту глубоко затронувшую его тему в монументальное полотно.

Еще одной картине, посвященной опере «Валькирия», художник дал название «Заклинание огня». На полотне — верховный бог, склонившийся над своей любимой прежде дочерью Брунхильдой. Он решил наказать своевольницу, погрузив ее в волшебный сон, и теперь с грустью прощается с валькирией. За его спиной уже взметнулась стена огня. Отныне Брунхильда пламенем отгорожена от всего мира, и только подвиг героя, который не убоится копья верховного бога, сможет вернуть ее к жизни.

Третью оперу этого цикла, «Зигфрид», Васильев проиллюстрировал графическим портретом главного героя, вложив в работу всю мощь своего таланта.

В величественной фигуре Зигфрида мы видим силу и красоту возрожденного героического язычества. Зигфрид звонко трубит в свой рог, вызывая достойного соперника на бой. На его плечах волчья шкура, в правой руке обнаженный меч, выкованный им из обломков Зигмундова меча — священная память об отце. Одного этого образа зрителю достаточно, чтобы поверить в близкого к природе идеального героя, не знающего страха и лишенного пороков современной цивилизации, в его призвание — вести борьбу против власти золота. Он сумеет перерубить преградившее ему путь копье Вотана, пробудить к новой жизни, к земной любви Брунхильду и отвоевать у дракона-великана золотой клад нибелунгов.

Этот портрет, являясь единственной иллюстрацией к опере «Зигфрид», завершает и всю серию из семи графических работ Васильева, посвященную тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга». Глядя на созданные художником персонажи, зритель воспринимает их глазами автора и испытывает присутствие его духовной силы: ненависть или любовь к ним. Техника рисунка этой серии работ безукоризненна. Чувство меры и красоты,

изначально руководившее замыслом художника, видимо, сразу же определило строгое графическое изображение вагнеровских героев.

Только ряд работ, имеющих особое смысловое звучание, где требовалось красочно выразить неодолимую силу огня, или, напротив, холодное, леденящее душу заснеженное поле битвы, Константин написал маслом.

Звездную россыпь графических работ венчает именно такое огромное, почти четырехметровое полотно «Валькирия над сраженным Зигфридом», посвященное опере «Гибель богов».

Написанный прежде эскиз маслом Васильев почти в точности переносит на большое полотно, изменив лишь смысловой финальный аккорд вагнеровской тетралогии. Как и на эскизе, Зигфрид, коварно сраженный копьем в спину, лежит на пустынном заснеженном поле. Бескрайний простор этого безмолвия подчеркивает трагизм события.

Меч воина выпал из безжизненной руки, далеко откатился в сторону боевой шлем, обнажив запрокинутую назад голову; соломенные волосы, развеваясь на ветру, начинают уже примерзать к снегу, а с наконечника копья перестала струиться запекшаяся кровь. Глубокий безысходный трагизм свершившегося напоминает о страшной силе золота, способной погубить храбрейшего из героев. Одна из основных тем тетралогии Вагнера — тема власти золота — приобретает у Васильева остросовременный характер.

И всемогущие боги, и сильные великаны, и коварные нибелунги, и люди, отважные и робкие, — все охвачены стяжательством, жаждой богатства, власти, а их можно добиться, лишь отрекшись от добрых человеческих чувств, путем насилий, лжи и обмана. Так и Зигфрид, завладев золотым сокровищем и оказавшись средоточием устремлений всех окружавших его существ, не смог устоять в этой борьбе без правил. Надев на руку своей любимой золотое кольцо нибелунга, он открыл ей путь к коварству. Брунхильда, одолеваемая ревностью, указала недругам ахиллесову пяту непобедимого героя и погубила его.

Потрясенная смертью Зигфрида, Брунхильда повелела развести на берегу Рейна погребальный костер: золотое кольцо вернется на дно реки, а боги, допустившие столько преступлений, погибнут в очищающем огне. Когда костер разгорелся, валькирия бросилась в пламя. В огне сгорел и чертог Валгаллы.

На картине Васильева валькирия, подобно видению, спускается на воздушном белом коне сквозь густые свинцовые тучи к Зигфриду и активно сопротивляется гибели героя. Движением руки она стремится поднять его и вновь возвратить к

подвигам. Художник внутренне не соглашается с вагнеровской трактовкой гибели лучшего из героев, не приносящей никому избавления, окутывающей пессимизмом финал величайшей музыкальной драмы. Он создает произведения, которые согревают и жгут сердца зрителей.

Когда работа над полотном «Валькирия над сраженным Зигфридом» близилась к завершению, Константин назначил товарищам день торжественного представления. Прочно став на позиции реализма, он пришел к убеждению, что, утверждая в творчестве сильное и героическое начало, надо стремиться к возвышению и собственного духа. Поэтому каждое представление картины старался теперь превратить в торжество, которое могло бы послужить искрой будущих творений его товарищей, объединившихся в своеобразный творческий кружок.

Приходили в такие дни, как правило, самые близкие друзья: Шорников, Пронин, Кузнецов, иногда Юрий Михалкин, Лоренс Блинов, позднее Николай Травин.

На этот раз Олег Шорников работал по просьбе Константина над темой «Викинги».

В назначенный час все собрались у Васильева. Он пригласил друзей в чисто убранный зал, где в центре, на подрамнике, стояла картина, закрытая холстом.

Первым, как и было предусмотрено программой, выступил Олег со своими стихами:

Могучий молот —
Мьелльнир громоносный
Похитил Тримр, укрыв его умело,
На восемь поприщ лето отдаляя;
Зима над миром Асов воцарилась.
Под пологом Мороза-великана
Клубится Дом Ветров, ярятся тучи
И серые над фьордом проплывают,
Где снежной мглой туманит ветер льды…

По сути дела, это был парафраз, работа по скандинавским источникам: исландским сагам и героическим песням «Старшей Эдды». Поэма содержала более двадцати восьмистрочных строф. И, чтобы создать подобное произведение, Олегу пришлось основательно потрудиться. В исландских сагах поэтическим элементом служили стихи скальдов, умело вкрапленные в старинные тексты. Рифма этих стихов сложна, необычен и вычурен их язык. Скальды добивались глубокой образности за счет ведомых только скандинавам условных поэтических фигур

кеннингов. Скажем, кеннингами для понятия «воин» были «дерево битвы», «расточитель золота»; для обозначения слова «битва» подходили кеннинги «звон стали», «буря Одина», «спор щитов».

Шорникову пришлось не только изучить все кеннинги, «вжиться» в их образность, но и суметь в непривычной поэтической форме выразить какую-то свою идею, построить увлекательную сюжетную линию. И нужно отдать ему должное — он блестяще справился с нелегкой задачей.

Воодушевившись своими стихами, Олег увлек ими и остальных. А когда закончил читать, Константин, в сомнении подойдя к холсту, сказал:

— Да, поэма, пожалуй, лучше моей работы. Не знаю, открывать ли…

Зря, конечно, он колебался. Наверное, хотел сделать комплимент другу, воодушевить его… Картина произвела на молодых людей сильное впечатление. Видимо, это было вызвано и тем, что никто ничего подобного раньше не видал…

Геннадий Пронин познакомил собравшихся со своим философским трактатом, а Кузнецов завершил выступление фразой: «Эта работа превозмогает даже самый здравый смысл», чем немало развеселил и порадовал друзей. Затем слушали музыку: Васильев сам выбирал и ставил какую-нибудь соответствующую общему настрою пластинку. Обсудив услышанное, переходили к другим темам, ко всему важному, по их мнению. По домам расходились в приподнятом настроении далеко за полночь.

Но не только на открытие картин, а и на свой день рождения Константин всегда приглашал товарищей. Такие праздники часто начинались с шутки, каламбуров, веселья. Но Васильев, словно опытный штурман, никогда не позволял своему экипажу плыть по воле волн. Задача в конце концов ставилась такая: непременно должен быть духовный рост, подъем, чтобы после встречи друзьям легче было жить, творить.

В один из дней рождения Кости Шорников прочитал стихотворение:

Ты грянь, художник, оземь головою
И, распростертый, никни ухом в пыль.
Ты видишь: вьется, вьется с бородою
Над нивами старик Чернобобыль.

В его глазах огонь недобрый пляшет,
В руках сверкают серп и острый меч;
Кто серп увидит — мирно землю пашет,

Кто меч узрит — тот бранных жаждет встреч…

Смотри, смотри, художник, в небе синем,
Где видится мне старца лик седой,
Что видишь ты? — и отвечал Васильев:
«Мне виден воин с красной бородой!

Его венец сияет в выси горней,
У ног, на лоне облачных громад,
Могучий меч с секирою узорной
К ристанию готовые лежат.

Его дыханья громоносный гений
Небесным гимном полнит грудь мою,
Чрез океан веков и поколений
Мне боги древних руку подают!..»

Стихотворение отвечало тому духу, тем увлечениям, которые связывали друзей.

Старец с красной бородой символизировал язычника. В древних хрониках друзья находили описания славян и россов, которых, как правило, представляли рыжими. Об этом говорил, в частности, арабский путешественник Альмаджик, чья хроника попала в руки друзей.

Васильев и его товарищи увлеченно вели поиск архивных документов, собирали не только былины, но и народные предания, все глубже проникая в отечественную мифологию.

Особым увлечением друзей стало их пристрастие к русской народной песне. Они выписывали, тщательно собирали пластинки с записями народных хоров: имени Пятницкого, Омского, Северного, Воронежского и других. Слушая эту музыку, молодые люди не раз испытывали на себе какое-то очищающее воздействие печальных русских песен и очень дорожили этим приобщением к духовному началу своего народа.

Сам Константин очень любил русские народные песни. Он ставил их в один ряд с классической музыкой Бетховена, Моцарта, Баха, Вагнера. Ценил он и русских композиторов, в особенности Глинку и Чайковского, но выше почитал все же русскую народную музыку. Он считал, что это такие пласты, которые наши композиторы еще не затронули. Не было еще среди русских композиторов таких, кто интерпретировал бы народные песни с такой силой и мощью, как, например, это делал Бетховен. Васильев полагал, что наша музыка еще ждет своего композитора.

И Васильев начал осознавать себя частицей всего русского. В самом понятии «русский» ему чувствовалась некая сила, сыгравшая, например, колоссальную роль в Великой Отечественной войне. Понятия «русский», «русский дух» приобрели для художника особый смысл. Константин задумал найти и выразить их в своих работах.

Некоторым его друзьям казалось в ту пору удивительным, что, ставя перед собой подобную задачу, Васильев категорически был против написания исторических картин. Все их предложения отобразить ключевые моменты русской истории он начисто отвергал. Для него это направление живописи было сродни документальному кино, и его художник считал для себя неприемлемым.

Конечно, обращаясь к истории через книги, он видел в ней основы национальной культуры, глубинные ее истоки. Историческим прошлым он, несомненно, дорожил и основывал на нем свои творческие концепции, однако существенным для него был не столько сам исторический факт, сколько его поэтическое толкование, не историческая действительность, а историческое и поэтическое предание, мифология.

Отсюда неизменный интерес к фольклору — народной поэзии, песне. Среди оставленных Васильевым рабочих записей есть и такая: «…нужно вернуться к истокам родного языка и родной поэзии, освобождая былую силу и былой возвышенный дух, который дремлет в памятниках национальной древности…»

А в беседах с друзьями Константин делился мыслями о том, что «голая» история, взятая сама по себе, в отличие от народных сказаний, дает нам не всегда достаточный материал для понимания внутренних движущих сил, рождающих народные порывы, страсти. Только сам народ издревле обладал неподражаемой способностью постигать свою собственную сущность и отчетливо выражать ее через мифотворчество, фольклор, прикладное искусство.

И художник неустанно искал возможности раскрыть глубину и силу чувств своего народа. Порой ему казалось, что он ощутил, интуитивно поймал зрительное выражение этих чувств и страстей. Иногда ему бывало достаточно одного какого-нибудь символа, чтобы развернуть в своем сознании, а потом и на полотне панораму событий, ушедших в далекие времена.

Так он создал и картину «Нечаянная встреча». Толчком для ее написания послужили старинные ворота, увиденные Васильевым во время двухдневных странствий с Шорниковым по марийским лесам. Это были резные дубовые ворота с орнаментом и вязью: «1887 год». Старинные ворота очень понравились художнику, и он

сказал другу:

— Надо сделать картину, где бы они «работали». Такой материал не должен пропадать: какие-то в этих воротах есть отложения духовного плана.

Созданная художником картина удивительна. Она характеризует Васильева как зрелого мастера. Отточенная, филигранная техника, безукоризненный вкус художника, высокого уровня декоративность — весь этот сплав мастерства, поиска, духовной мощи художника нашел отражение в картине «Нечаянная встреча».

Эта работа, как и другие его мифологические полотна, воспринимается по мере углубления в нее как бы на трех уровнях. При первой встрече с ней видится что-то красивое и удивительно знакомое, родное, словно в памяти звучит голос предков. При более глубоком проникновении в суть картины понимаешь, что художник всеми найденными им средствами сумел сказать главное о героях, раскрыть их внутренний мир.

Когда-то, давным-давно, встретились у ворот двое влюбленных. Созданные художником образы переносят зрителя в пору бескомпромиссных страстей и юношества нашего народа. Необходимое настроение усиливается точно выбранными характеристиками символами. Вилы, зажатые в руке, подчеркивают решительность юноши, а ворот его рубахи, выбившейся из-под тулупа, — это язык пламени, страстью объявшего душу.

И зритель понимает, что любовь в этом человеке зажжена не внешней красотой девушки, действующей мгновенно, но теми чувствами и словами, что мы слышим в печальных песнях нашего народа, в греческой поэзии, в германских сказаниях и повсюду на всей земле, где любят и страдают.

И все же главный герой на этом полотне не он, а она — девушка, чей внешне бесстрастный образ не только не оставляет равнодушным зрителей, но, напротив, пробуждает новые мысли.

Васильев не любил экзальтированных людей. Он ценил в человеке спокойное, твердое состояние духа и поэтому считал неприличным выражать чувства и устремления своих героев, искажая для этого их лица мимикой. «Внешняя чувственность облика скоро наскучит», — говорил он. И, взяв за эталон красоты милый его сердцу образ девушки-славянки (иногда художник проводил параллель выбранного им образа с представлениями древних о классической красоте женского лица — с греческой маской), он добивался необычайно емкой передачи внутреннего мира героев, оставляя при этом на первый взгляд холодными их лики.

Интересно, что постоянное пристрастие к своему идеалу — греческой маске — Васильев воплощал на множестве полотен. И порой на его выставках зрители задают вопрос: «Почему художник везде пишет одни и те же лица?»

Интересную историю рассказал по этому поводу кинорежиссер Леонид Кристи, когда услышал такой же вопрос от своих коллег во время съемок документального фильма «Васильев из Васильева».

— Делая документальный фильм о Галине Улановой, я вырезал из различных отснятых спектаклей и монтировал лучшие ее партии. А когда пленку просмотрел — пришел в ужас: Уланова везде танцевала одно и то же. Я сообщил ей об этом. Балерина обиделась, а потом сама мне позвонила и сказала: «Чайковский тоже пишет во всех симфониях и камерных произведениях все время об одном: о жизни и смерти; я часто его слушаю. Наверное, хорошо, если человек находит свое главное и проносит его через всю жизнь…» Думаю, это относится и к Васильеву, — подытожил кинорежиссер.

Но греческая маска была, конечно, лишь одним из открытий художника.

Именно так выписал художник и девушку в работе «Нечаянная встреча». Проникнув на второй смысловой план картины, легко прочитать чувства и думы героини: борьбу обуявших ее страстей — неодолимой тяги, любви к этому красивому юноше и какого-то довлеющего над ней, неведомого нам долга.

В древности на Руси девушка была верна традициям семьи, рода и не могла поступиться ими. Женщину как наиболее стойкую хранительницу традиций общества и показал художник.

Срез неведомой прежде жизни появляется перед зрителем, который, общаясь с картиной, всякий раз словно перелистывает лучшие страницы народного мифотворчества.

Наш современник, не оставивший, к сожалению, фамилии в книге отзывов под своим стихотворением, так воспринял эту картину (ее вариант — «У чужого окна»):

Может, солнце на небе,
А может, луна.
На душе вечно черная ночь…
Повстречались они у чужого окна,
И беде уж ничем не помочь.

Так же светел волос золотистый ковыль
И прозрачна очей глубина.

На знакомом платке блещет снежная пыль,
А она уж чужая жена.

Коромысло не дрогнет под белой рукой,
Не шелохнется тонкая бровь,
Ты же смелый такой, ты же сильный такой,
Что же отдал другому любовь?

Побоялся отца да послушался мать,
Мол, она нищета-голота,
А теперь вот не хочешь, не можешь понять,
Что легла между вами черта.

До венца, до последнего мига ждала,
Что любимый придет и спасет,
А потом будто заживо умерла,
Но любовь и в умершей живет.

Да, любовь и умершей, выходит, нужна,
Но она далека, как звезда,
Помни, помни! Теперь я — чужая жена,
И лежит между нами черта.

Но проникая на третий, самый глубокий план картины, понимаешь, что на ней изображена не бытовая ситуация, а нечто гораздо более сильное именно потому, что здесь мощный Васильевский символизм, поднимающийся над литературным сюжетом. Здесь встретились не просто два человека, а каких-то два бесконечных начала, две противоборствующие и в то же время стремящиеся друг к другу стихии. И все побочное вдруг уходит, и остается восприятие одной высокой духовности как гармонии чувства и мысли, формы и содержания. Это то, что называют застывшей музыкой.

Интересно, что картина была написана как бы по мотивам русской народной песни «По улице мостовой». Песня сама по себе веселая, но, как и во всех русских народных песнях, в ней есть второй план, второй голос — голос невысказанных предчувствуемых страданий, предчувствуемой жертвы. Это сочетание в песнях веселого и трагического было близко и понятно Васильеву. Не случайно, конечно, он создал на песню «По улице мостовой» работу драматического содержания, показав столкновение стихийных начал, характеров, судеб и предвидение страданий. Но страдания не рабского, а искупляющего,

возвышающего людей.

Удивительно, что в работе с таким незначительным на первый взгляд сюжетом, где очень велик вес декоративного элемента, Васильеву удалось поднять столь сложные вопросы.

По своему философскому содержанию многие картины художника наличием второго незримого плана созвучны с мыслями Ф. М. Достоевского: одно направление духовного поиска. И действительно, совершенствуя свое мировоззрение, проникая в тайники психологии людей самых различных эпох и этносов, Васильев ощутил вдруг в себе силу, способность воспринимать мир глазами Достоевского.

Великий писатель в жизни художника занимал особое место и, может быть, подспудно воздействовал на его становление.

Интерес к творчеству Федора Михайловича Достоевского проявился у Константина еще в школе-интернате, под влиянием Анатолия Максимова, который в поисках смысла жизни читал произведения философского плана и, конечно, не мог обойти работы Достоевского. Тогда однокашники впервые познакомились с романом «Преступление и наказание». Во время учебы в Казани Васильев уже знал и ценил творчество писателя, пытался осмысливать и выражать его идеи в красках.

Первую работу этого плана он создал в тот период, когда, расставшись с импрессионизмом, стал рисовать беспредметные композиции. Художник выполнил одну из них тушью и карандашом на ватмане, изобразив формально красивые неизвестные предметы, отдаленно напоминающие человеческие фигуры и какие-то символы. Работа походила на застывшее мгновение сна, тот его момент, когда видоизменяются и растекаются формы, когда сновидения сменяются одно другим, наслаиваются, происходят какие-то фантастические совмещения совершенно нелогичных вещей.

Это была иллюстрация к роману «Преступление и наказание» — сцена, где Раскольников читает Соне страницы Евангелия. Васильев объяснил друзьям, где на его картине Раскольников, а где — Соня. Существовали в этой композиции и пространство и расстановка фигур; но все это очень условно, как бы в полусне. Художник сделал попытку воссоздать нереальность обстановки, которую мы ощущаем, читая эти страницы Достоевского.

Для Васильева история его особой привязанности к романам Достоевского начинается именно с того момента, когда он ощутил глубокий символизм писателя. Каждая фраза Федора Михайловича воспринималась Константином не просто как обозначение данного действия, а словно была привязана невидимыми нитями к тому высшему смыслу, которым писатель

руководствовался. Достоевский, по убеждению художника, все время стремился показать, что любовь — это непременно страдания, искупляющая жертва, это — раскрытие злого начала, разрушение его опор.

Однажды открыв для себя великого писателя, Васильев много раз перечитывал его романы. Достоевский прошел через всю его сознательную жизнь, начиная с четырнадцатилетнего возраста и до дня его гибели, когда Константину едва исполнилось тридцать четыре. Все двадцать лет напряженной творческой жизни художника, когда он колебался, круто менял направления поиска, писатель был ему родствен, близок.

Удивительно: когда Константин увлекался Шостаковичем, он находил у Достоевского страницы, полностью созвучные его музыке, страданиям, которые присутствуют в работах композитора. Например, Largo Васильев писал по Шостаковичу именно в тот момент, когда создавал иллюстрации к Достоевскому. И когда мировоззрение художника изменилось, он снова нашел подтверждение своих мыслей у великого писателя.

Константин говорил друзьям в шутку: «Когда я стоял на голове…», имея в виду период модернистских исканий. Но и после того, как он стал на ноги, Достоевский оставался по-прежнему его любимым писателем. А под конец жизни художник знал Достоевского великолепно, цитировал наизусть многие страницы его романов, отдавая все же особое предпочтение «Бесам».

Он «узнавал» себя в созданных писателем образах. В этом смысле его чрезвычайно привлекала фигура Ставрогина, по крайней мере замысел, грандиозность этой фигуры, ее мощь, не высказанная до конца Достоевским.

Импульсом для создания первой портретной работы Достоевского, выполненной карандашом, послужила копия с фотографии Федора Михайловича, принесенная кем-то из друзей Константина. Это была открытка прошлого века — дагерротип, как тогда ее называли. На затертой фотографии плохо сохранились черты лица писателя, но хорошо были видны сама фигура, форма головы, форма бороды, пиджак, даже его пуговицы. И художник горячо взялся за работу.

Первая проба оказалась удачной: мягкое выражение лица, необычайной глубины взгляд — все создавало образ великого писателя. Специалисты, видевшие портрет на выставке в городе Зеленодольске, дали ему высокую оценку, хотя сам Константин не был удовлетворен работой.

Вскоре Васильев получил письмо такого содержания:

Тов. Васильев!

Пишет Вам директор литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского г. Семипалатинска.

От 27 мая 1973 года о Вас была помещена заметка в газете «Советская Татария».

Очень хотелось бы познакомиться с Вашими работами к книгам Достоевского и кое-что приобрести для музея.

Думаю, что Вы не откажете в нашей просьбе и сообщите, чем Вы располагаете.

Наш адрес:… ХРИСТОФОРОВА М. П.

Константина увлекло предложение, совпавшее с его собственным желанием продолжить работу над воплощением образа Достоевского. Ответственность перед темой определила серьезность, с которой художник подходил к работе над картиной. Он собрал почти все известные фотографии писателя и воспоминания о нем, содержащие описания внешности и характера. Стремясь достичь подлинности во всем, Васильев интересовался личными вещами писателя, обстановкой его кабинета.

Правда, порой художник задумывался: «А можно ли вообще писать портрет давно умершего человека, которого никогда не видел воочию?» И приходил к выводу: «Художник может ограничиться передачей черт, выражением лица, отражающего душевное состояние человека в данный момент, но даст ли такой портрет полное представление о личности человека, если не передать его внутренней сущности, того главного, что определяет эту личность. У писателя все главное и лучшее, составляющее стержень его личности, заключено в книгах, читая которые мы узнаем об их авторе больше, чем просто встречаясь с ним. Чтобы раскрыть личность человека, недостаточно быть просто знакомым с ним, часто его видеть — нужно его понимать».

И действительно, читая воспоминания современников о Достоевском, Константин встречал совершенно разные, порой противоположные его описания, где под влиянием личной и идейной вражды, нежелания или неспособности взглянуть достаточно глубоко авторы видели и выделяли лишь второстепенные черты.

«Многим ли современникам писателя, — продолжал он размышлять, — хватило зоркости, чтобы усмотреть главное в его личности — постоянное горение духа в поисках истины? И не видим ли мы с годами, на отдалении, эту внутреннюю сущность яснее и отчетливее, чем многие, жившие рядом с ним?»

И, утвердившись в своем мнении, Васильев с еще большей решимостью брался за кисть.

Достоевский на портрете изображен не углубленным в самосозерцание — в нем чувствуется сила и уверенность, которую дает писателю сознание нравственной правды его идеалов. Видна трудная напряженная работа мысли, и в то же время взгляд писателя устремлен на нас, как будто он думает о том, поймем ли мы, что он хотел сказать, поверим ли ему. И как высказать на бумаге и передать людям свое понимание истины? Перед Федором Михайловичем стоит горящая свеча, про которую сам художник однажды сказал: «Это же не просто свеча — это светоч!» Светоч идеалов Достоевского…

Но если бы художник сделал портрет только отвлеченно-символическим, он лишил бы его убедительности. Символ мысли писателя, выражение лица, отражающего духовную силу и уверенность, подчеркнуто реалистическое изображение внешности писателя — все это собрано в единое целое и придает портрету правдивость…

Васильев удивительным образом всегда ощущал какую-то внутреннюю духовную связь с Достоевским. И в своем последнем автопортрете сумел выразить это, умышленно подчеркнув действительно имевшееся внешнее сходство с писателем. На этом автопортрете, завершенном менее чем за два месяца до гибели, художник изобразил себя в момент тяжелого напряженного раздумья. Его взгляд обращен на зрителя, от которого он ждет творческого, созидательного участия; в этом взгляде — волевая, организующая собранность. А выбранная поза, рука с небрежно запрокинутой пивной кружкой, лицо, молодое, но с какой-то старческой уже обреченностью — все это внешне нарочито выпячено, чтобы не сразу бросалось в глаза самое главное — предельное духовное напряжение.

Художник оставил нам всего четыре своих автопортрета. Самый первый — карандашный рисунок. На нем изображен пятнадцатилетний подросток с простым ясным лицом, почти мальчик, но уже осознавший себя в этом мире. Во взгляде искра первого понимания высокого своего предназначения как человеческой личности. На втором мы видим двадцатилетнего юношу на фоне бронзового Марса, символизирующего в данном случае интеллектуальную силу. Еще один автопортрет — 1970 года: строгий профиль мужчины в скромном черном пиджаке и галстуке, смело смотрящего в будущее.

Константин любил говорить, что настоящий зритель — это такой же творец, как и сам художник. Вот к такому зрителю и обращен его собственный взгляд с автопортрета.

В последние годы жизни Васильев остро нуждался в общении с настоящими, умными зрителями. И случалось, они бывали у него. В выходные дни нередко приезжали из Казани знакомые, а то и вовсе незнакомые люди, чтобы посмотреть картины. Если не считать небольших и редких выставок, знакомство с Васильевым жителей Казани происходило так. Кто-нибудь из знавших художника рассказывал о нем своим друзьям и, уступая их просьбам, привозил в Васильеве

Хотя эти посещения и отнимали у Константина время, он обычно принимал всех доброжелательно. Наверное, получал удовлетворение от того, что его работы нравятся людям и к нему едут специально, чтобы посмотреть картины, затрачивая по нескольку часов на дорогу. Конечно, приятными для Константина были похвалы его живописи, но их он, по крайней мере в глаза, слышал не так уж много: интеллигентные люди в глаза хвалить не любят — не принято. А ему это одобрение было необходимо не для того, чтобы убедиться в правильности выбранного пути — в нем он был уверен, как был уверен в конечном признании, а просто, чтобы получить поддержку в своем подвижническом труде.

НЕДОГОРЕВШАЯ СВЕЧА

Чаще же всего Васильев находился в привычной для него замкнутой среде, в окружении женщин и детворы: матушки, сестер, племянниц. Кое-кто из друзей осуждал его за такое окружение, считая, что Константин в семейных делах погряз и не может от них освободиться. Ему советовали все бросить, поехать надолго в Москву, познакомиться там с известными художниками, людьми искусства.

Но его тонкая и ранимая, несмотря на некоторую напускную бесстрастность, натура не желала участвовать в торге, навязывать свои услуги знаменитостям. Не нуждался Васильев ни в какой искусственной рекламе. И все-таки под давлением друзей он вынужден был однажды отправиться со своими картинами в столицу в трехмесячную поездку. Да и трудно было устоять против натиска Анатолия Кузнецова, объявившего, что сам Илья Сергеевич Глазунов выразил желание познакомиться с творчеством провинциального художника и не исключено, что постарается помочь с организацией выставки его работ.

Мнение друзей и родственников было единогласным — надо ехать, тем более что Анатолий сумел заказать машину для перевозки картин до самой Москвы. Васильевы выложили все имевшиеся деньги, кое-что продали из вещей и, собрав в итоге незначительную сумму, которой можно было, однако, покрыть дорожные расходы и обеспечить пропитание в большом городе, благословили Константина на поездку.

Отъезд назначили на конец декабря. Дело было накануне встречи Нового 1975 года, а этот семейный праздник Костя хотел провести дома. Но мосты были сожжены — машина заказана, и, чтобы не срывались намеченные планы, вместе с ним вызвался поехать Геннадий Пронин.

Константин взял расчет на заводе, где он работал художником-оформителем, и в конце декабря 1974 года вместе с другом отправился в путь. Дорога оказалась нелегкой и долгой. Переправа через Волгу на железнодорожной платформе, пурга, снежные заносы — все это растянуло поездку на трое суток. Но вот Москва, Царицыно — конечная цель их пути. Именно там жила Светлана Александровна Мельникова, обещавшая устроить встречу Васильева с Глазуновым.

Несколько своеобразной и довольно загадочной фигурой, возникшей на горизонте Константина, была эта женщина. Она активно сотрудничала во многих общественных организациях, одновременно считалась доверенным лицом художника Ильи

Глазунова, а благодаря своей поразительной активности пользовалась репутацией человека, знавшего все, что происходит в мире творческом, по крайней мере — в пределах Москвы. Кузнецов, давно знакомый с Мельниковой, представил ей в свое время Константина.

На следующий день после приезда в Москву Светлана Александровна ушла по своим делам, оставив Пронину номер телефона Ильи Сергеевича Глазунова: «Звони и договаривайся теперь сам…» Геннадий подсел к аппарату, и ему тут же повезло.

— Слушаю, — ответил тихий мужской голос.

— Илья Сергеевич, привезли из Казани картины художника, хотим показать вам.

— А… да-да. Мне говорили. Ну приезжайте. У меня как раз в гостях председатель Советского комитета защиты мира. Вместе и посмотрим…

Разгрузились у названного дома. Но картины никак не хотели помещаться в лифт. Пришлось на себе все их заносить на девятый этаж. Дверь открыл хозяин квартиры, и друзья начали распаковывать и показывать работы.

Первой раскрыли «Князя Игоря». Глазунов смотрел, молчал. Второй — «Ярославну». Тут он что-то забеспокоился, стал оглядываться:

— А где художник-то? Вот вы тут все таскаете, разматываете. А художник где?

Константин молчал, «работал» под грузчика. Геннадий не выдержал:

— Да вот он и есть художник, мой напарник.

— Ну здравствуйте, я Илья Сергеевич Глазунов. А вы?

Все познакомились. Распаковали третью картину — «Осень». Глазунов совсем разволновался:

— Ах, подождите, сейчас я позвоню министру культуры РСФСР.

Через несколько минут вернулся:

— Сейчас он приедет, будем смотреть вместе.

Одна за другой картины рядком выстроились вдоль стены. Глазунов подолгу стоял возле каждой, рассматривал. Через полчаса подъехал седовласый плотный мужчина — Юрий Серафимович Мелентьев и тоже с большим интересом принялся разглядывать работы. В разговоре выяснилось, что Глазунов через день уезжает в Финляндию и вынужден прервать отношения с Васильевым. Но он рекомендовал Константина Мелентьеву как самобытного русского художника и просил оказать ему помощь в организации выставки. А Косте сказал:

— Ты ко мне обязательно зайди через две недели, и мы с

тобой продолжим разговор.

Но ни через две недели, ни через два месяца Васильев не напомнил о себе. Он полагал, что Глазунов хорошо знал, где его можно при желании найти. И в силу своего характера не мог, да и не хотел проявлять инициативу.

Ситуация складывалась такая, что Васильев подолгу вынужден был ждать чего-то. Вокруг него стал образовываться круг каких-то людей, проявляющих повышенный и не совсем бескорыстный интерес к его картинам. На словах рождались планы организации выставки его работ, но на деле же все эти обещания лишь уносили с собой последние скудные сбережения художника.

— Да что тебе Глазунов. Мы сами все устроим. Нужно только сходить вот с таким-то товарищем в ресторан.

Позднее оказывалось, что человек этот сделать ничего не может и нужно устроить встречу с другим: там наверняка все получится… Потом шла корректировка:

— Знаешь, давай-ка мы одну твою картину продадим, нам осталось последнее небольшое усилие, и открываем выставку…

Васильев, не искушенный в подобных человеческих взаимоотношениях, поначалу шутливо соглашался:

— Ну что же, я человек подвластный, должен подчиняться. Единственное право, которое он оставлял за собой, было право на творчество. Он постоянно работал, не мог не работать. Сделал портрет маслом давнего московского друга Виктора Белова. Некоторые картины написал совместно с одним из своих новых знакомых — художником Козловым. Фон делал Козлов, а жанровые сцены — Васильев. Потом Козлов продавал картины на правах соавтора. Написал Васильев и вариант «Ожидания», также вскоре навсегда исчезнувший. Из привезенной коллекции безвозвратно было утрачено немало картин, и среди них «Князь Игорь», первый вариант «Ярославны», несколько пейзажей.

Часть работ художник вынужден был подарить в знак признательности за предоставлявшийся ему ночлег: приходилось периодически менять квартиры, чтобы не злоупотреблять гостеприимством Светланы Александровны. Нельзя сказать, чтобы все время, проведенное Васильевым в Москве, было потрачено впустую. Подружился он и с очень интересными людьми: писателем Владимиром Дудинцевым, поэтом Алексеем Марковым. А на третий месяц пребывания в столице отыскал его, наконец, и Илья Сергеевич Глазунов, вернувшийся из очередной зарубежной поездки.

Художники долго беседовали, и Глазунов, достаточно хорошо почувствовав Васильева, поразился серьезности и глубине, с

которыми Константин проникал в разрабатываемые темы. Встречались они несколько раз, и Илья Сергеевич всегда заинтересованно расспрашивал Костю о живописи, музыке. У него была собрана редкая коллекция грампластинок, привезенных из зарубежных поездок. Глазунов ставил на проигрыватель пластинку и просил Константина объяснить, как он понимает это музыкальное произведение. Васильев тут же довольно точно расписывал всю идею композитора. Илья Глазунов, знаток русской истории, заводил какой-нибудь старинный марш, относя его к определенному периоду Российской империи, но Васильев вдруг поправлял его, говоря:

— Нет, Илья Сергеевич, это не та эпоха. Пушкин не мог слушать такого марша. Он зазвучал только во времена Достоевского…

То есть Васильев удивлял Глазунова поразительной исторической точностью: не столько знанием каких-то фактов, сколько глубоким восприятием событий русской истории до деталей, словно Константин сам прожил все ее периоды и крепко запечатлел в памяти. Срабатывала здесь, несомненно, обостренная интуиция живописца.

Возможно, мы не вправе говорить сегодня о том, что дало друг другу общение двух художников. Проведем лишь легкие параллели, указывающие на то, что всякие контакты людей творческих вне зависимости от их желания дают обоим новый материал для осмысления. Васильев показал Глазунову свой светоч — свечу, горящую в руке человека, которая олицетворяет его духовное горение: на картинах «Достоевский», «Ожидание». Интересно, что кибернетическая наука относит подобное горение к одному из загадочных явлений природы. Ведь свеча не разгорается (парафин или стеарин не воспламеняются), но и не тухнет. То есть устанавливается динамическое равновесие между огнем и внешней средой. Это равновесие существует долго, упорно и неизменно. Интуитивное стремление Васильева к подобному образу в живописи не случайно. Упорное, долгое горение — постоянное внимание, постоянная творческая сосредоточенность были символами самой жизни художника.

Безусловно, изображение свечи в живописи — не открытие. Свечи были на полотнах Пукирева в «Неравном браке», на автопортрете Лактионова и у многих других художников. Но они появлялись там чаще всего как необходимые атрибуты или предметы утонченного быта. Здесь же возникли как мощный самостоятельный символ, углубляющий смысл художественного произведения. И это не мог не почувствовать Илья Сергеевич Глазунов.

Поразила большого мастера и такая находка Константина, как столкновение цветовых тонов — ярко-красного и стального, других теоретически не гармонирующих цветовых пятен, имеющих необычайно сильное эмоциональное звучание. Глазунов творчески преломляет эту находку в картине «Два князя» и других работах. Как и Васильев, Илья Сергеевич свои полотна находит разумным демонстрировать посещающим его мастерскую гостям под хорошо подобранное музыкальное сопровождение.

Общение с маститым художником оставило глубокий след в душе Константина. Глазунов вдохновил Васильева на создание большой серии работ из цикла «Русь былинная»: одного формата и в одном стилевом решении — специальный вариант для репродуцирования картин на открытках. Константин выполнил это задание, но, к сожалению, не успел показать картины своему наставнику. После гибели Васильева часть их действительно вышла в свет в издательстве «Изобразительное искусство» в открыточном варианте.

Третий месяц пребывания Константина в Москве близился к концу. Все чаще и чаще получал он письма от родных с просьбой поскорее возвращаться. Клавдия Парменовна уже беспокоилась о сыне. И, не дождавшись выставки своих работ, Васильев едет домой. По воспоминаниям Клавдии Парменовны, она немного побаивалась этой встречи, ожидая увидеть сына угнетенным неудачей. Но он, словно предчувствуя волнение матери, явился веселым, беспрестанно сыпал шутками:

— Наполеон ходил на Москву, и я ходил в Москву. Наполеон вернулся ни с чем. А я вот привез тебе, матушка, в подарок апельсины…

На самом деле его душевное состояние не было таким уж приподнятым. Константин вдруг почувствовал себя неуверенно. Он сетовал друзьям:

— Вот мы здесь, в деревне, на своем насесте что-то создаем, к чему-то стремимся. А нужно ли это кому-нибудь?..

Наступила очередная полоса депрессии, творческого застоя художника. По-видимому, для тонкой, несколько сентиментальной и ранимой натуры Васильева переход в другую среду мог стать губительным. Живя в поселке, Константин находился в замкнутой атмосфере, ставшей его сложной судьбой. Но атмосфера эта была такова, что он мог в ней любую свою идею довести до конца. В этом отношении его изолированность, нежелание вертеться в кутерьме художнических страстей были своего рода творческим иммунитетом.

Стряхнув все же творческое оцепенение, Константин, словно к спасительному роднику, потянулся к живой истории Отечества

— к героическим событиям последней войны, с которыми в какой-то мере соприкоснулась и его собственная судьба. Ему захотелось настоящего, сильного чувства, которое помогло бы вновь собраться со всеми физическими и духовными силами. Ведь в свое время именно сила духа русского народа помогла выдержать все нравственные испытания и выстоять в борьбе с врагом. Он отбрасывает многое из своих временных увлечений и углубляется в творчество.

Созданные Васильевым в этот период картины батального жанра как бы продолжают его былинную богатырскую симфонию. В них ощущается та исполинская корневая система, пронизывающая ширь и глубину веков, которая питала и крепила народный подвиг в Великой Отечественной войне. Тема борьбы не только русского народа с немецким фашизмом, но и людей мира против всего враждебного общечеловеческому вошла в художественное сознание Васильева, сохранив окраску патриотического романтизма, полного глубочайшей веры в жизнь, в торжество добра и света.

Одна из работ этой серии, «Парад 41-го», принадлежит теперь Казанскому музею изобразительных искусств. При всей простоте этой, казалось бы, не новой композиции — воины прямо с парада уходят на фронт — художник находит свойственное ему оригинальное решение.

Прежде всего найден необычный ракурс. Зритель смотрит на происходящее как бы со стен храма Василия Блаженного, поверх памятника Минину и Пожарскому, нарочно увеличенному в размерах и доминирующему на холсте. И сразу же возникают два символических Васильевских плана.

Первый план — формального узнавания. Мы видим ритмические серо-стальные колонны солдат и невольно чувствуем драматическую атмосферу происходящего. В то же время фигуры Минина и Пожарского, изображенные в античных тогах, сразу дают нам другой мощный духовный план — бесконечности, неистребимости народа, вызывая исторические ассоциации с нашими пращурами. Эти герои отечественной истории словно благословляют новых героев на защиту самого дорогого — Родины.

Удивительно, что мы, зная победоносный конец войны, переживаем в этой картине напряженность ее начала, испытываем ту вдохновляющую силу, которая является только в грозные дни, наполняя патриотизмом сердца.

Конструктивно произведение поражает исключительной силой и специалистов живописи, и тех, кто, безусловно, никогда не видел подобного художественного решения

пространственности и ракурса.

Парная к этой картине работа — «Нашествие» — прекрасно дополняет и развивает единую мифологическую основу их общего сюжета. Художник долго вынашивал замысел картины и не один раз переписывал начатое. Первоначально это была многофигурная композиция с изображением жестокой битвы между тевтонами и славянами. Но, сфокусировав главную идею и переведя конфликт в план духовно-символический, Васильев упраздняет батальные сцены, заменяя их духовно противоборствующими силами.

На холсте остаются лишь два символа. С одной стороны стоит разрушенный остов Успенского собора Киево-Печерской лавры с немногими сохранившимися на нем ликами святых, которые поют сомкнутыми устами неслышимые нами, но какие-то грозные гимны. А с другой — мимо проходит, извиваясь змеей и размеренно чеканя шаг, железная колонна разрушителей.

В диптихе в предельно лаконичной форме в мощном символическом контексте сталкиваются два извечно противоборствующих начала — Добро и Зло, которые имеют конкретную земную форму: Мы и Они. Борьба показана не только и не столько на земле или в небе, борьба идет в сердцах, в душах. Обе картины выполнены в монохромных серых тонах со всеми возможными оттенками. Это создает необходимое единство философского замысла и его технического решения, чем еще более усиливается звучание образов и достигается удивительная гармония произведений. И если бы Васильев оставил после себя только эти две работы, то и тогда он навсегда вошел бы в историю отечественной культуры — настолько велико для нас значение этих полотен.

Создавая военную серию, Константин реализовывал свои самые смелые замыслы. Одним из них было появление работ на темы любимых военных маршей, всегда игравших большую роль в русской воинской жизни. Художник считал, что старинные русские марши в исполнении духовых оркестров — это еще один важный срез с мощного пласта отечественной культуры.

И вот из-под его кисти выходят работы «Прощание славянки» и «Тоска по Родине». Писал он их под соответствующее музыкальное сопровождение на больших холстах — до двух метров в длину каждый. Для Константина, всегда крайне ограниченного в средствах, такая непозволительная роскошь была редким исключением. Но, очевидно, творческий замысел и его реализация потребовали от художника именно такого решения. Чувство гармонии никогда не отказывало ему: зритель невольно воспринимает мощные звуки духовых оркестров,

которые словно растекаются по всей площади картин.

На полотне «Прощание славянки» выделяется фигура солдата в таком стремительном движении к священной защите, что кажется: за ним не отряд воинов, а весь народ. Справа на картине — фигура женщины с девочкой; женщина неестественно выпрямилась в последнем героическом усилии, чтобы не поддаться отчаянию. Она смотрит куда-то поверх дорогого ей человека, далеко вперед, и словно различает уже грядущие роковые события. Движение воинов и застывшее отчаяние провожающих запечатлены художником на фоне беспокойного неба в холодно-серых тучах и сияющих огнем просветах. Всю композицию незримо пронизывает и возвышает музыка знакомого нам военного марша.

Насколько сильно и убедительно передал Васильев состояние физического и духовного напряжения людей в те дни, можно судить из письма, опубликованного в газете «Вечерняя Казань» 5 июля 1983 года. Приведу полный его текст:

«Было это в июне 1941-го. На рассвете три фашистских самолета Ю-88 безуспешно пытались бомбить небольшую станцию Великополье. К утру хлынул проливной дождь. Самолеты улетели. Все было в воде — зеленая трава, рельсы, разбухший дощатый перрон.

Началась посадка. То тут, то там звучало: «Скорей! Скорей!» Солдаты заторопились к теплушкам.

В стороне от эшелона собрались местные жители. Худенькие мальчишки заиграли щемящий марш «Прощание славянки», написанный трубачом военного оркестра В. Агапкиным.

Среди провожающих выделялась высокая красивая женщина, держащая за руку девочку, удивительно похожую на нее. «Ярославна!» — подумал я, глядя на молодую мать. Вдруг она вскрикнула: «Миша!» На ее голос обернулся широкоплечий солдат, взмахом руки попрощался с «Ярославной». Прогремев буферами, поезд заспешил к фронту. А дождь, спасший нас от вражеского налета, лил не переставая.

…Лежа во фронтовом госпитале после ранения, я прочел в газете стихи А. Суркова, посвященные обороне Москвы. И такая уверенность звучала в строках поэта — «Этот парень в серой шинели никогда не отдаст Москву», что мне вновь вспомнилась та сцена: молодая женщина в платке и любимый ее, исполненный решимости выполнить свой долг до конца.

Окончилась война. Десятки лет прошли с той поры. И вот как-то приятель пригласил меня на выставку мало кому известного художника Константина Васильева,

экспонировавшуюся в Молодежном центре.

Мое внимание привлекло полотно, у которого толпились посетители. К моему величайшему изумлению, увидел я на картине сцену далекого фронтового прощания: строгую русоволосую женщину, держащую за руку девчушку, тяжелый косой дождь, шеренги солдат. И подпись — «Прощание славянки».

А потом мне попались «Известия» от 15 октября 1979 года с репродукцией той картины. Внизу пояснения: «Константин Васильев (1942–1976) — безвременно скончавшийся живописец, темой многих произведений которого была Великая Отечественная война».

Долго смотрел я на этот снимок, любуюсь им и сейчас, хотя он уже пожелтел от времени. И всякий раз задаю себе вопрос: как мог человек, родившийся через год после начала войны и подсмотренной мною сцены прощания, написать такое полотно? В этом, наверное, и заключается подлинная сила искусства.

П. МАКАРОВ, ветеран войны».

Столь же лаконична и эмоциональна картина Васильева на тему военного марша «Тоска по Родине». Первое впечатление — ни единого лица, лишь сплошные леденящие душу ртутным отблеском стальные каски да спины людей в серых солдатских шинелях, уходящих в разверзнутое у горизонта зарево войны. И вдруг — профиль юного солдата, нежные черты под жесткой сталью. Воин посылает, может быть, последний прощальный взгляд любимой Родине…

Художник как бы осуществил в живописи два бесспорных музыкальных шедевра. Каждая из этих реалистических работ имеет неожиданное и, как нам теперь представляется, единственно возможное композиционное решение. Однако Васильев, чрезвычайно требовательный к себе, посчитал необходимым усилить символическое звучание «Прощания славянки». Положив с этой целью картину в воду на отмочку, он, к сожалению, не успел написать новый вариант. Поэтому извлеченный из воды уже после гибели Васильева холст значительно пострадал. Но даже в этом своем качестве работа производит сильное эмоциональное воздействие на зрителя, в особенности если смотрят на нее, когда звучит музыка этого марша.

Особое место в серии военных работ художника занимает портрет маршала Советского Союза Г. К. Жукова.

Как-то Константин, процитировав друзьям Пушкина: «У русского царя в чертогах есть палата, она не соболем, не серебром богата…», с какой-то горечью заметил:

— А в палате ведь той висели портреты героев Отечественной войны 1812 года. Жаль, что сегодня у нашего народа нет собранных портретов героев новой Отечественной войны.

И Васильев, вынашивая большие и дерзкие планы, задумал создать подобную галерею образов тех полководцев, кто, ведя за собой народ, прославил силу русского оружия. Такой цикл работ требовалось связать единым художественным решением. Константин долго обдумывал, искал ту возможную форму подачи, в которую должны вылиться портреты.

Художник остановил свой выбор на традиции парадного портрета, столь распространенной в XIX веке, но забытой нашими живописцами. Зная, что на традицию эту навешен ярлык «высокопарный дух», что она обругана и всячески уязвлена, Константин не побоялся все же перешагнуть запретный рубеж.

В понимании Васильева определенная условность и торжественность парадного портрета совершенно необходимы. Ведь не случайно, например, символика, сопутствующая парадному военному оркестру, помпезна: духовой военный оркестр на марше всегда выглядит торжественно, празднично. Так и у портретов людей, связанных легендарной славой, зритель должен испытывать духовный подъем, взлет своих устремлений.

И Васильев со всем своим тактом, не злоупотребляя художественными средствами этого направления, начал задуманную серию.

Картина предельно символична. На переднем плане — легендарный маршал Г. К. Жуков, попирающий штандарты и знамена — символы былого величия Третьего рейха. Наброшенная на его плечи шинель подобна крыльям, взметнувшим этого человека к славе. А дальше, в глубине, оживает сама история: на фоне прокопченного российского неба, мятущегося и грозного, — остовы домов разрушенного Сталинграда. Но близок очищающий огонь возмездия, языки его пламени, поднявшиеся за спиной маршала, уже разгоняют скверну. И мы видим, как откуда-то из поднебесья, сквозь легкую дымку облаков, идут колонны русского воинства.

Вся эта символика подчинена одному стремлению — передать ту страшную, трагическую и в то же время великую эпоху, которую пережил наш народ, народ, способный в лихую годину выдвигать из своих рядов непобедимых полководцев.

В этой во многом смелой, новаторской работе, во всем строе ее художественного языка ощущается могучее воздействие не только народного мифотворчества, но и школы великих мастеров живописи. Здесь и филигранная техника, и удивительное чувство цвета, и целый арсенал разнообразных технических приемов и

средств, используемых художником.

Например, как признавал сам Васильев, идею с движущимися по небу шеренгами солдат он позаимствовал у гениального Рафаэля: в «Сикстинской мадонне», если хорошенько присмотреться, можно заметить, что пространство заполнено головками ангелов.

Портрет маршала Жукова показал, какие неисчерпаемые возможности таит в себе могучая сила реализма, способная создавать необыкновенно емкую художественную форму.

На посмертных выставках Константина Васильева люди с воодушевлением подзывали друг друга посмотреть этот портрет, как делали бы они это, если бы проходил сам народный военачальник. И действительно: первое впечатление от портрета Жукова — народный героический подъем и мощная победа, слившиеся из миллиона простых лиц в единое лицо полководца, истинного героя второй мировой войны, сына своей Родины.

Тема Великой Отечественной войны не раз порождала романтические взлеты в советском реалистическом искусстве. Но у Васильева и сам выбор темы определен его внутренним духовным устремлением. Романтика заложена в самой природе этого человека, в его художественной интуиции.

Постоянно совершенствуя и одухотворяя свои художественные образы, Васильев в портрете Жукова выходит на новый качественный уровень, делает попытку высказать какую-то главную, мучительную мысль. В картине окончательно выражена основная идея автора: борьба за сильного и красивого человека.

Художник не случайно выводит внутреннюю борьбу человеческих страстей на бранное поле, бросает в пламя войны. Война — время, когда четко поляризуются характеры. Война — мет сто, где чистые и светлые силы безропотно идут на смерть во имя Родины, а всякая нечисть прячется или мародерствует. Героическое у Васильева всегда рядом с трагическим, его герои часто гибнут, но обязательно побеждают нравственно. Сталкивая антиподы в бескомпромиссной ситуации, художник призывает нас и в обыденной, не столь напряженной обстановке сохранять чистоту своих устремлений.

Патриотические картины Васильева, посвященные борьбе с фашизмом в годы Великой Отечественной войны, вызвали большой общественный резонанс в нашей стране. Великая сила видится в его былинных и исторических героях. От зрителя часто требуется физическое и духовное напряжение, чтобы решить, как же воспринять случившееся на картине событие, ее сюжет, символику. Реализм суровых лиц на картинах художника есть не что иное, как понятная каждому сосредоточенность во время

любого трудного дела.

Зрителю могло бы показаться странным, если Г. К. Жуков во всем вдохновении и трагедии освобождения Родины вдруг получился бы у Васильева с доброй улыбочкой. Или, скажем, на картине «Прощание славянки» лицо солдата — символа защиты — и лицо женщины — символа земли русской — были бы обращены друг к другу с тоскливой чувствительностью.

Существует нечто вроде парадокса. Одни художники, находясь во время Великой Отечественной войны в глубоком тылу, писали только натюрморты. Другие, спустя много лет, не зная войны, выражают вдруг ее трагедию. Очевидно, новое поколение хочет по-своему осмыслить явления, отмеченные глубочайшим трагизмом и одновременно величайшим взлетом человеческого духа. И нет ничего удивительного в том, что молодой художник не остановился на картинах природы, а выбирал значительные моменты в истории страны, в проявлении характера героя.

В картинах Васильева всегда — будь то пейзаж, портрет, баталия — сосредоточивается вся гармония чувств, а не чувствительность, и вся гармония сил, а не сверхчеловеческий деспотизм, все то, что истинно создает жизнь, ее ценность.

Устремляя взгляд в будущее с верой в гармоничного человека, Васильев пишет свою последнюю работу «Человек с филином», ставшую вершиной философского обобщения в творчестве художника.

Это сложный символ-образ человека, вышедшего из народной среды и вобравшего в себя все лучшие его черты. Реалистическую сюжетную композицию пронизывает разнообразная символика, идущая от сердца, от души человеческой, как сгустки устоявшихся народных понятий.

Васильев, как никто другой, показал, насколько важен символизм в реалистических работах. Но не тот условный, притянутый символизм, который нужно разгадывать, как ребус, что характерно, например, для мастеров северного Ренессанса периода XV–XVI веков, где изображения представляли узаконенную систему символов: туфли, выдвинутые на передний план картины, должны были олицетворять преданность супругов, а собачка — уют домашнего очага и так далее. Под символизмом сам Васильев понимал художественные образы, которые пробуждают высокие чувства.

В картине «Человек с филином» есть сгорающий свиток с евдонимом художника «Константин Великоросс» и датой, ставшей годом его смерти, — 1976-й, есть светоч, который Человек несет в руке, плеть, прозорливая птица, сомкнувшийся земной круг,

нарочито сдвинутый, — все это символы. Но они могут казаться плоскими или быть очень емкими и духовно насыщенными. Все зависит от того, как зритель будет их воспринимать. Художник не занимался специальным подбором символов, они рождались у него подспудно при создании образов. Он работал интуитивно: несмотря на всю свою железную логику, воспринимал требуемую ему информацию неведомым нам чувством.

Так, Васильеву всегда нравилось смотреть на огонь. Константина привлекала стихия огня, его красота. И появился огонь, появились свечи на его полотнах. Они оказались технически удобным средством. Художник мог получить выгодное цветовое решение картины, нужную освещенность лица героя. Кроме того, свеча — красивый декоративный элемент. Но постепенно она превращалась у Васильева в некий символ-светоч…

Внешне в светоче у Васильева ничто не зашифровано. Это самодовлеющий символ, который каждый будет воспринимать по-своему. Толкование полотен может быть разным в зависимости от полноты их постижения.

Существует, например, такое прочтение «Человека с филином». В облике старца художник попытался представить мудрость человеческого опыта. Поднявшийся великан соединил собой два мира: небо и землю, подобно мифологическому древу жизни — соединителю двух сфер. Васильев напоминает, что на Земле произрастают не только цветы и деревья, но и человеческие жизни. Словно корнями врос старец в землю, еще не проснувшуюся от холодного сна. Мех его шубы, схожей своей фактурой с заиндевевшими кронами деревьев, свидетельствует о былой связи его с зимним лесом. Человек поднялся из самой природы и достиг таких высот, что головой подпирает небесный свод.

Но что же взял с собой мудрец в нелегкий путь, равный, возможно, жизням многих поколений, чтобы связать собою два начала и достичь гармонии мира?

В основу истинного возвышения художник кладет всякое творческое горение — и как символ его — сгорающий свиток с собственным псевдонимом, очевидно, полагая, что только творческая мысль, рожденная из знания, способна достичь космических высот. Но сгорает имя! И в этом есть второй, личностный смысл. Истинный художник, истинный мыслитель должен полностью забыть о себе ради людей, ради своего народа.

Только тогда он становится живительной силой. Творчество — одно из величайших проявлений человеческого духа.

Из пламени и пепла пробивается вверх небольшой росток

дуба — знак вечности. Дубок изображен наподобие нанизанных один на другой цветов трилистника — древнего символа мудрости и просвещения. Неумирающие знания оставил на земле огонь творчества!

Над ростком горит светоч, зажатый в правой руке старца. Видимо, это и есть главное, что взял и несет с собою мудрец. Светоч — символ ровного и негасимого горения души. Ореол свечи выхватывает тонкие черты лица человека, соединяющие в себе редкую сосредоточенность с возвышенностью мыслей. Какой-то особый смысл переполняет загадочные глаза старца. В них самоуглубление, зоркость не только зрительная, но и внутренняя, духовная.

Над седой головой он держит плеть, а на рукавице той же руки сидит грозная по виду птица — филин. «Живой» ее глаз — всевидящее око — завершает движение вверх: дальше — звездное небо, космос. Плеть или бич необходимы, чтобы в любых условиях сохранять стойкость духа: без самоограничения недостижима истинная мудрость. И наконец, изображение филина, совы у разных народов всегда было символом мудрости, беспристрастного видения мира. Филин — птица, для которой не существует тайн даже под покровом ночи. Это то откровение, к которому стремится и которого рано или поздно достигнет грядущий человек. Поэтический образ старца, рожденный художником, как бы включается в вечную жизнь природы и «высказывает то, что молчаливо переживается миром».

Картина утверждает великую ценность самой жизни, неумолимого ее движения, развития. Ее появление предвещало начало некой новой живописи. Художник, завершив полотно, сам это ясно почувствовал. И, может быть, впервые испытал острую потребность в уединении, чтобы глубже осмыслить найденное направление. Вместе с братом Анатолия Кузнецова, Юрием, заядлым охотником, Константин ушел в марийские леса.

Первым, кто повстречался им по возвращении с охоты, был Анатолий Кузнецов. На все его вопросы Константин отвечал односложно и смотрел поверх его головы, отрешившись от всего… Только на следующий день художник сказал зашедшему навестить его другу и матери: «Я теперь понял, что надо писать и как надо писать». Сила, заложенная в этих словах, говорила о том, что Васильев действительно вступает в новую фазу жизни и творчества. Он ощутил какой-то нерв жизни, что-то совершенно новое. Это был мощный прилив сил, проникший в него извне, на марийских просторах. Сознание его начало перестраиваться. И от наступившего периода можно было многого ожидать. Это происходило всего за несколько дней до гибели художника…

В октябре 1976 года в Зеленодольске была организована объединенная выставка художников района и города, где Константин представил три своих работы: «Нечаянная встреча», «Ожидание» и «Портрет Лены Асеевой». Судя по многочисленным записям в книге отзывов, картины его очень понравились зрителям. После закрытия выставки, 29 октября, в 18 часов было решено устроить обсуждение работ с присутствием художников.

Константин в этот вечер казался очень бодрым. Собираясь на встречу, приводил в порядок свой парадный коричневый костюм и напевал в такт военному маршу, гремевшему с пластинки. Когда все было готово и Константин направился уже к выходу, к нему неожиданно зашел казанский знакомый Аркадий Попов. Узнав, что Костя едет на выставку, захотел присоединиться к нему. Вдруг увидел «Человека с филином» и остановился, словно завороженный. Тогда Константин вернулся, поставил на проигрыватель пластинку со вступлением к третьему действию «Парсифаля» Вагнера…

Уходя, сказал Клавдии Парменовне: «Я долго не задержусь, после обсуждения — сразу домой…»

В тот вечер на железнодорожном переезде обоих друзей нашли с разбитыми головами. Смерть эта потрясла многих…

Похоронили Константина в березовой роще, в том самом лесу, где он любил быть, подчас превращаясь в беззаботного ребенка, где в пору прежних увлечении конкретной музыкой находил неожиданные, поражавшие его звуки, а возмужав, открыв вал для себя мир красоты. Друзья выносили Константина из дома, в последний путь, под звуки траурного марша Вагнера «На смерть Зигфрида»…

В его комнате вдоль стен сиротливо остались стоять незавершенные им работы: «Отечество», портрет сестры Людмилы детский групповой портрет племянниц, портрет племянницы Наташи среди цветущих ирисов. Никогда уже не претворятся в жизнь планы художника: написать грандиозное полотно «Битва», посвященное сражению на Курской дуге, закончить всю военную серию по разработанным эскизам и в том числе большой портрет маршала К. Рокоссовского, начать серию портретов «Великие женщины России».

После смерти Васильева был обнаружен листок (почему-то полуобгоревший) с записанными его рукой удивительными словами: «Художник испытывает наслаждение от соразмерности частей, наслаждение при правильных пропорциях, неудовлетворение при диспропорциях. Эти понятия построены по закону чисел. Воззрения, представляющие из себя красивые числовые соотношения, — прекрасны. Человек науки выражает в

числах законы природы, художник созерцает их, делая предметом своего творчества. Там — закономерность. Здесь — красота.

Искусство постоянно возвращается к своим истокам, пересоздавая все сызнова, и в этом новом вновь возрождая жизнь. Наследное как спасающая сила…»

Его ли это слова? Может быть, это что-то записанное на память… Да в этом ли дело. «Не мы читаем книги, но книги читают нас». В этом отрывке — вся суть души Константина. У него, у этого удивительного художника, нет ничего незаконченного. Есть незавершенное. Но и оно закончено. Любой его набросок, этюд поразительно целен, каждый штрих карандаша, мазок кисти предельно точен и правдив — это всегда поле напряженной борьбы за чистоту выражения. Художник не приемлет небрежности, приблизительности, халатности в искусстве. Отсюда — удивительная законченность любого из фрагментов произведений Васильева. Может быть, именно поэтому его живопись более всего смыкается с музыкой, где любая структура, как бы ни была сложна и импровизационна, состоит все же из абсолютно точных по высоте звучания элементов.

Создавать совершенные художественные произведения может лишь человек, наделенный высокими этическими идеалами. Совершенство, утверждали древние, рождается от равновесия, равновесие — от справедливости, справедливость же — это чистота души. Совершенство — равновесие — справедливость — эти понятия как нельзя лучше отвечали всему складу характера Константина Васильева.

Судьба, так часто злая по отношению к великим людям извне, всегда бережно обходится с тем, что есть в них внутреннего, глубокого. Мысль, которой предстоит жизнь, не умирает с носителями своими, даже когда смерть застигает их неожиданно и случайно. И художник будет жить, пока живы его картины…

Можно смело сказать, что Константин Васильев разрабатывал свою целину в живописи. Он приоткрыл творческое направление, позволяющее художнику идти по пути реалистического искусства и создавать живописные полотна, активно воздействующие на зрителя, дающие богатую пищу уму и сердцу.

В начале века известный русский искусствовед Сергей Дурылин сказал: «Единственный путь освобождения от тирании упадка в искусстве есть путь символизма, как художественного метода, мифотворчества, как плоти искусства…»

Не живое ли воплощение сказанного видим мы сегодня на полотнах Васильева? Он действительно принял за исходный принцип творчества мироотношение народа. Художник ступил на

путь мифотворчества в поисках героя, способного служить делу внутреннего преображения людей; искал в мифологии русского и соседних народов гармонического, идеального человека древности, а найденные и глубоко осмысленные художественные образы смело выражал в новых формах, создавая глубоко символические полотна.

Сегодня мы видим, какое разнообразие характеров — суровых, светлых, исполненных практической заботы или тонкой поэзии — создано художником. Всматриваясь в черты этих героев, живые и индивидуальные, лучше начинаем понимать свою историю, самих себя, окружающую жизнь. И словно лучик света, посланный из какого-то неведомого мира, освещает наши души. На время мы забываем свои мысли, желания и внимательно присматриваемся к этому лучу. Образы, знакомые раньше только снаружи, высвечиваются, и кажется, будто мы видим бьющиеся в них сердца.

Среди всей мудрости, которую мы впитываем в себя, пребывая на высоте своих устоявшихся понятий, вдруг останавливаемся и спрашиваем — а так ли чист наш внутренний мир, так ли тепло в нас сердце, как в тех людях, созданных художником, которых мы лишь раз увидели, но навсегда запомнили?

Жизненный путь художника измеряется не прожитыми годами, а оставленным им творческим наследием. И оно у Васильева внушительно — 400 живописных, графических работ и эскизов!

Десятки раз по инициативе Клуба любителей живописи Константина Васильева открывались посмертные выставки этого мастера. Зрители часто спрашивают, в чем же секрет яркого дарования художника, каким образом удалось ему талант, данный от рождения, вознести до самобытного мастерства? Секрет этот — в народности! Васильев народный, национальный художник по сути своей.

Картины художника отмечены красотой, а не красивостью, в них живое слияние души исполнителя и души народа-творца. И народ почувствовал, признал в нем своего художника. Каждой новой встречи с ним люди ждут с нетерпением. Что может быть выше такого гармоничного созвучия душ художника и зрителя?! Тяга людей к прекрасному — залог духовного здоровья нации, говорил Ф. М. Достоевский. А народ, имеющий здоровый дух, — неистребим.

Велико воспитательное значение творчества Васильева. Его картины прославляют мужество и героизм, пробуждают в молодых людях готовность повторить подвиг отцов. Художник

черпал материал для творчества из жизни русского народа, которую знал лучше всего. Но эстетическая ценность его картин, та красота человека и природы, что они утверждают, понятны зрителю любой национальности. Понятны его работы и зарубежному зрителю, проявившему самый живой интерес к творчеству художника. Истинно народное искусство всегда становится общечеловеческим достоянием.

ЭПИЛОГ

Из письма С. Балыкина — А. Жарскому: «…Костя погиб в пятницу, 29 октября 1976 года. Я был в тот день в командировке в Пулковской обсерватории, а Гена в Набережных Челнах. В понедельник, 1 ноября, я прилетел в Казань и появился к обеду в обсерватории. Мне позвонил Гена, очень встревоженный: «Правда, что Костю сбило поездом?» Пораженный, я ответил, что ничего не знаю, и, договорившись созвониться вечером, помчался в Васильево. Клавдия Парменовна встретила меня спокойно: Костя с Аркадием Поповым (наш знакомый) в пятницу утром уехали в Зеленодольск на открытие выставки. Наверное, оттуда они поехали в Казань, к Пронину… Я не показал виду и вернулся в обсерваторию, чтобы созвониться с Геной. К этому времени он узнал телефон Поповых в Казани, но позвонить не успел. Позвонил я. Мне ответили, что Аркадий — на столе, а Костя в морге. Была уже глубокая ночь…

Да, каково же нам было тогда! Я уж про свои чувства не говорю, но как сказать Парменовне, как привезти ей сына — в гробу? А ведь пришлось везти… Мы с Валентиной, Костиной сестрой, и ее мужем нашли этот морг где-то на окраине Казани, пригнали туда грузовик, с памятником и гробом, и положили в него Костю, одев во все новое, — окостеневшего, с большим проломом в голове. Поздно вечером во вторник мы привезли Костю домой, в Васильево. Здесь уже все было подготовлено Геной и другими нашими друзьями.

Представь, я не помню, когда были похороны: в среду или четверг. Все как-то смешалось для меня в эти дни, я одеревенел и действовал наполовину выключенный. И похороны были какие-то странные. Приехало много людей из Зеленодольска, Казани, Москвы, знакомые, а больше — незнакомые, в основном нашего возраста. Мы все неопытны в похоронном деле, пришиблены событием, бестолковы. Не было обычных на похоронах распорядительных старух, и мы как-то не так все делали… Мне кажется, не было и торжественного похоронного шествия, просто брела за гробом огромная толпа плачущих людей… А музыка эта духовая!

Возле могилы все мешал-суетился какой-то полупьяный мужичонка, все торопил, первым уцепился за гроб, потащил его к могиле, оступился и полетел туда вниз башкой, чуть не выронив покойника, — едва удержали… И вот тут, признаюсь тебе, Саша, вот тут, когда изо всех сил я удерживал фоб, чтобы предотвратить это дикое падение, тут напал на меня смех — и колотит меня

изнутри, и корчит… Слава богу, гроб держал не я один…

Во время поминального ужина как-то сама собой возникла идея устроить большую выставку Константина сначала в Зеленодольске, потом в Казани. Тут же образовалось что-то вроде оргкомитета. Пришибленные, мы с Геной в первые дни мало принимали во всем этом участие, но потом пришлось взять себя в руки: Клавдия Парменовна, хотя и держалась стойко и мужественно, но очень нуждалась в нашей помощи, и мы не оставляли ее одну, стараясь, однако, не мешать переживать горе.

Какой-то скорбный энтузиазм охватил людей, и скоро, на одном дыхании, была открыта большая выставка в Зеленодольске. У меня заболело сердце — невроз, и около месяца я провалялся в больнице, а когда вышел — уже готовилась выставка в Казани, в только что открытом Молодежном центре. Но об этом в следующий раз, Саша…»

Посмертная выставка Константина Васильева в Казани прошла шумно, с большим успехом. Художник на прощанье как бы еще раз громко напомнил о себе общественности города. А потом наступило глухое, затянувшееся молчание.

И только через два года в московской газете «Социалистическая индустрия» появилась статья А. Валентинова, в которой автор, побывавший в командировке в Казани, рассказывал о творческом наследии погибшего художника. Сообщалось о том, что несколько картин К. Васильева выставлены в редакции этой газеты.

Сейчас представляется просто невероятной случайностью, как могла попасть в мои руки эта газета. Помню только, что, едва взглянув на ее четвертую полосу и увидев емкие графические портреты известных композиторов, я уже не сомневался: это тот самый Васильев, картины которого так потрясли меня когда-то в московской квартире одной нашей общей знакомой. Но почему он погиб? Что могло случиться?! А ведь мы договаривались с ним о встрече в его мастерской… Вот так всегда: откладываешь все лучшее на потом и вдруг безвозвратно это теряешь…

Начались долгие метания по комнате; к горлу спазмами подкатывал ком, а по спине пробегали электрические разряды. Ничего подобного прежде со мной не случалось. Да что это в самом деле? Ну погиб художник, что ж теперь делать, мало ли талантливых людей погибает прежде времени? Однако никакие уговоры не действовали на встрепенувшуюся, словно ошпаренную душу. Наконец, едва пришло твердое внутреннее решение непременно ехать в семью художника, наступило успокоение… Значит, тому и быть!

На следующий день, вместе с моим другом Юрием

Михайловичем Гусевым, мы посетили редакцию газеты «Социалистическая индустрия», где красовалась картина «Ожидание». Восторг объединил наши чувства. И в ближайшую субботу мы катили с ним на его старенькой «Волге» в сторону Казани. В надежде на удачу Юрий Михайлович прикрепил на крышу своей машины багажник, на котором он и привез потом в Москву основные произведения Константина Васильева.

Так начался выставочный марафон картин замечательного живописца протяженностью в 20 лет!

Труднее всего оказалось открыть первую выставку. В 1978 году идеологический аппарат страны еще очень строго контролировал любые подобные мероприятия в столице. А практики аренды помещений за деньги тогда не существовало. Да и денег таких взять было негде.

На помощь пришло Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры. Искусствовед Надежда Дмитриева на свой страх и риск предложила под выставку неизвестного в то время художника Знаменский собор, что на Варварке, служивший выставочным помещением. Это был царский подарок!

Успех первой выставки был ошеломляющим! Москва заговорила о Константине Васильеве. Не могло быть и речи о возвращении картин назад в Казань. Посыпались предложения из различных выставочных залов Москвы и Подмосковья.

На памяти москвичей выставка картин К. Васильева в подвальчике на Малой Грузинской улице. Это был холодный декабрь 1979 года, когда из-за сорокаградусных морозов лопались форсунки на теплоэлектростанциях и в нескольких районах Москвы в квартиры не подавалось тепло. Чтобы не мерзнуть, люди выходили на улицы и грелись у костров. Вот в эти-то морозы, чтобы увидеть полотна Васильева, зрители стояли по 3–4 часа в очереди, а вдоль вереницы людей тянулись костры. Возникало некое мистическое представление…

Вообще, сама эта знаменитая выставка послужила детонатором в деятельности Союза художников-графиков, предоставившего выставочное помещение. Союз резко поляризовался во мнениях на творчество К. Васильева, а затем и вовсе взорвался и прекратил свое существование. Во всяком случае, в те годы.

Постепенно география выставок расширялась: Тула, Воронеж, Сочи, Краснодар, Рига, Челябинск, Свердловск, Красноярск, Иркутск и десятки других городов… Вся Россия узнала Константина Васильева! Люди пробудились и потянулись как к откровению к своей исконной духовности, ощутив ее в

произведениях удивительного мастера. Побывали полотна живописца и за рубежом — в Испании, Болгарии, Югославии… Везде неизменный успех картин, восхищение зрителей и повсюду просьба — сохранить картины, открыть музей Константина Васильева.

Во имя этого и трудились почитатели таланта живописца, ободренные энергией его полотен. Средства, собранные ими на выставках, легли в основу строительства музея.

Невозможно перечислить всех добрых людей, оказавших словом и делом поддержку этому движению. Но одного из них назвать необходимо — Демин Михаил Тимофеевич — ныне префект Северного административного округа Москвы. Именно его усилиями в 1988 году на баланс «Клуба любителей живописи Константина Васильева» был передан остов полуразрушенного особняка.

Здание это относится к началу века — характерная дачная застройка в стиле модерн. Хозяин — бывший владелец Северной железной дороги Лианозов — окружил особняк каскадом искусственных озер, обсадил дубравой и сибирскими кедрами, а затем преподнес это имение в дар возлюбленной… Романтическая история. Но время жестко откорректировало ее. После революции в доме разместилась уездная ВЧК, позже здание переходило к другим учреждениям, сдавалось и под жилье. К 1988 году от некогда шикарной усадьбы остались руины.

Клуб подарил особняку второе рождение — через десять лет, 6 октября 1998 года, в восстановленные залы гармонично вписались полотна живописца! Музей творчества Константина Васильева по праву считают народным. Ибо по копеечке, по слезиночке желание тысяч людей сберечь картины преобразилось в прекрасную картинную галерею.

Музей стал своеобразным духовным центром любителей русского искусства. Ежедневно здесь проходят яркие музыкальные и поэтические вечера, выступают известные писатели и актеры. Полотна мастера обрели не только свой родной дом, но и добрую, близкую по духу среду обитания.

Наконец, видимо, пришла пора неспешно, вдумчиво осмыслить всю сакральную глубину творческого наследия художника. На рубеже тысячелетий откровения Константина Васильева могут послужить спасительным маяком в грядущем тревожном и грозном плавании, в которое устремляется русский народ в поисках высокой и светлой правды.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1942, 3 сентября. В г. Майкопе, в период оккупации, в семье Алексея Алексеевича Васильева — главного инженера завода, ставшего одним из руководителей партизанского движения, и Клавдии Парменовны Шишкиной родился сын — Константин.

1949. Семья Васильевых переезжает на постоянное место жительства в поселок Васильеве, под Казанью, где красота здешних мест и великая Волга станут творческой лабораторией художника.

1954. Начало учебы К. Васильева в Московской средней художественной школе при институте им. В.И. Сурикова.

1957. В силу семейных обстоятельств Костя Васильев прерывает обучение в МСХШ и поступает на второй курс Казанского художественного училища.

1961. Смерть отца художника. Окончание с отличием училища.

1963. Участие в Республиканской выставке «Художники-сатирики Казани». Москва. Центральный выставочный зал (Манеж).

1968. Участие в районной выставке художников г. Зеленодольска.

1969. Глубокое переосмысление художником своего творчества и выход на мифотворческое направление, ставшее делом всей его жизни.

1974. Знакомство с И.С. Глазуновым и неудавшаяся попытка устроить выставку картин в Москве. Утрата значительной части полотен, привезенных на показ.

1976, сентябрь-октябрь. Последняя прижизненная выставка мастера.

1976, 29 октября. Внезапная гибель Константина Васильева.

ВЫСТАВКИ КАРТИН КОНСТАНТИНА ВАСИЛЬЕВА

ПРИЖИЗНЕННЫЕ ВЫСТАВКИ

1963 — Москва. Центральный выставочный зал (Манеж). Участие в Республиканской выставке «Художники-сатирики Казани».

1968 — г. Зеленодольск.

1976 — г. Зеленодольск.

ПОСМЕРТНЫЕ ВЫСТАВКИ

1977 — г. Зеленодольск; г. Казань (Молодежный центр).

1978 — Москва (редакция газеты «Социндустрия»); Москва (Знаменский собор на Варварке); Москва (Москворецкое отделение ВООПИиК).

1979 — г. Пущино.

1980 — Москва (Выставочный зал на Малой Грузинской улице).

1981 — г. Подольск; пос. Вороново Московской области.

1982 — пос. Вороново Московской области; г. Обнинск; Москва (редакция газеты «Комсомольская правда»). Московская область, совхоз им. Ленина.

1983 — г. Коломна.

1984 — Москва (МВТУ им. Баумана).

1985 — Москва (Северный речной вокзал).

1986 — г. Коломна.

1987 — г. Коломна; Москва (Выставочный зал Общества охраны природы на Варварке); Москва (Выставочный зал ДВХЛ на Уральской улице); г. Вятка; г. Горький.

1988 — Москва (ЦК ИАЭ им. Курчатова); Москва (МИНХ им. Плеханова); Ленинград; г. Киев.

1989 — г. Одесса; НРБ, г. София; г. Новгород; г. Выборг; г. Рига.

1990 — Москва. Центральный выставочный зал (Манеж); (Выставочный зал на Дубнинской ул.); г. Казань; Испания, г. Тируэль; г Сочи; г. Новосибирск; г. Красноярск.

1991 — г. Иркутск; г. Челябинск; г. Свердловск; г. Тольятти; г.

Минск.

1992 — г. Воронеж; г. Тамбов; г. Казань.

1993 — г. Тюмень; г. Красноярск.

1994 — г. Тверь; г. Зеленоград; г. Краснодар; г. Калининград (областной); г. Подольск; Московская область, Горки Ленинские — Музейный комплекс.

1995 — Москва (Выставочный зал на улице Академика Миллионщикова); г. Волгоград; г. Обнинск; г. Тула; г. Новомосковск; г. Нижний Новгород; г. Арзамас.

1996 — г. Зеленодольск; Москва (Красные палаты на Остоженке); г. Вологда; г. Череповец; г. Ярославль.

1997 — г. Кострома; г. Липецк; г. Рязань.

1998 — г. Владимир; г. Иваново; г. Смоленск; г. Брянск.

ОТЗЫВЫ ПОСЕТИТЕЛЕЙ ВЫСТАВОК ХУДОЖНИКА

«Сколько в картинах Васильева поэзии, любви к природе, изумительной музыкальности, и с каким чудесным живописным мастерством он умел все это выразить! Я совершенно очарован творчеством этого большого истинного художника!» Художник Н.А.БЕНУА

«Васильев — безвременно погибший молодой художник, душа которого тосковала по древним корням и истокам славянства. Его обращение к мифам и поиск точных реалистических форм вызывает мое уважение». Художник И.С.ГЛАЗУНОВ

«Несомненно, все это проявление редкого таланта, огромного трудолюбия и понимания своего места на земле… Приходится только сожалеть о трагической судьбе художника и радоваться, что он оставил о себе большую память состоявшегося художника, как свой вклад в культуру человечества». Летчик-космонавт А.А.ЛЕОНОВ

«Многие художники воскрешали полусказочный, полуисторический мир былин. Художнику Константину Васильеву удалось увидеть этот богатый мир по-своему, избежать стандарта, дать новую трактовку этой вечной патриотической темы». Академик Б.А.РЫБАКОВ

«Константин Васильев является блестящим выразителем национального духа, особенно в образах русских людей. Его картины воспитывают чувство патриотизма, и они должны занять подобающее им место в Третьяковской галерее». А.ЖЮРАЙТИС, народный артист России

«Константин Васильев — это Россия! Во всей своей простоте, понятности и величии. Он уже давно стал неотъемлемой составляющей нашей истории, нашей духовной жизни, как земля, как вода, как воздух. Как Пушкин. Как Рахманинов. Он есть — и все! Его уже просто не может не быть!» М.И.НОЖКИН, поэт, народный артист России

«…Когда теперь я вспоминаю эту длинную ночную дорогу… ослепительно-яркая вспышка живописи, оазис выставки, представляется мне каким-то чудом, кажется чем-то либо примерещившимся, либо приснившимся во сне… Тут главное, видимо, именно в одухотворенности картин Константина Васильева. Именно одухотворенность почувствовали люди и повалили на ее свет в ноябрьскую мокрую темень в подмосковный

совхоз, в его Дом культуры». В.А.СОЛОУХИН, писатель

«Вот я все думала, думала над феноменом Кости Васильева. Я читала восторженные записи посетителей выставки, и грамотные и не совсем грамотные, наивные и детские, и поражалась тем единым, что звучало в них всех: потрясение и растроганность, и благодарность. Это ли не то самое восстановление Духовности, о необходимости которого вопят газеты и журналы?! Все кажется так ясно и просто. Хвосты очередей на выставку Васильева говорят о том, что он нужен народу, а раз нужен, то работникам культуры нельзя отмахиваться от него. Нужно скорее решить проблему постоянной выставки, охрану картин государством, а не отдельными энтузиастами. Ведь, право же, стыдно узнавать о мытарствах этих чудесных полотен. Я сама была на выставке давно, в 1978 году, но помню тоже это первое потрясение открытия! И у меня сжималось сердце, так же, как и у других: и счастье, и слезы, и ощущение Братства. Все было…» Виктория ИВАНОВА, заслуженная артистка России

«Константин Васильев — художник загадочный и прекрасный! Глядишь на его картины и вспоминаешь: «Красота спасет мир». Лучшие уходят раньше других… Как много ушло вместе с ним невоплощенным. Тайна окутывает многие его вещи особым очарованием. Не наглядеться на его «Нечаянную встречу», «У окна», на «Человека с филином»… Спасибо за эту выставку! Спасибо матери, подарившей России такого сына! Трудно расстаться с его картинами, в которых столько раздумий о том, кто мы, откуда пришли и куда идем». И.ГУЩИН, г. Одесса, 5.08.89 г.

«Среди полотен Васильева так легко и свободно дышится! Так много чистого воздуха в прямом и переносном смысле в его картинах! А нам, восьмой десяток лет придавливаемых соцреализмом, так его не хватает. И то, что некоторые деятели от искусства находят Константина Васильева не отвечающим их требованиям, делает ему честь, ибо они путают сусальный натурализм с романтическим реализмом, представителем которого был Васильев. Вечная память художнику Васильеву!» А.АНИКИН, г. Одесса, 21.08.89 г.

«Слова — это звук, которым не передать тех чувств, что мы испытали. Вся душа преобразилась, слезы наворачиваются. Как мало мы знаем, как много утратили. И сколь много дает нам психологическое искусство К. Васильева. Такие люди не умирают. Они остаются в каждом из нас. Как преображаются и красивеют лица людей, смотрящих на его картины! Мы будто побывали в другом, далеком веке, и увидели нашу землю, жизнь, людей той поры». ГУЗЕНКО Иван и Людмила, г. Одесса, 2.08.89 г.

«Живописец Константин Васильев боролся как мог и победил. То, о чем он говорил в своих работах, становится явью. Русь просыпается от долгого сна. Она будет великой, она будет такой, какой мечтал ее увидеть наш Васильев — Великоросс. Слава ему и низкий поклон за его мужество и талант. Несите его великое творчество в народ, который поймет его и оценит, и не забудет». А.М.КАРТАШОВА, г. Москва, 23.07.89 г.

«Можно чего-то не любить, не уважать, не смотреть. Но Васильев встречает нас в самом раннем детстве, когда мы, не умея читать, рассматриваем иллюстрации к сказкам. И сейчас, когда нам уже 17, очень интересно и увлекательно совершить экскурсию в мир живой сказки, в мир жизни подлинно русских людей. Спасибо вам!» С искренним уважением, выпускница школы № 31 г. Одессы. Подпись неразборчива

«В картинах художника К. Васильева сверкает божественная искра. Философское осмысление жизни через красоту. — Не «красивость» в его картинах, а красота, та красота, которая систематически на протяжении десятилетий искоренялась из нашей жизни. «Мир спасет красота!» — древнее утверждение. Не понимать картины К. Васильева может несовершенный человек с догматическим мышлением и очень злым сердцем». Инженер из г. Воронежа. Подпись неразборчива, 22.07.89 г.

«Васильев словно погасшая звезда в космосе. Человек угас, а свет его идет к нам, идет и не иссякает! Это неповторимый сплав высокой философии и романтики. Впервые его картины я увидела в детстве, а сейчас впечатление еще сильнее, еще глубже, еще неразгаданней. Спасибо ему за то, что он был и писал». С уважением и благодарностью, ГИРШОН С.В., г. Ярославль, 1.07.96 г.

«Мы приехали из Саратова на один день специально на эту выставку. Встреча с Великим Искусством Великого мастера превзошла все наши ожидания! Сказать восхищены — мало, мы просто потрясены увиденным. Благодарим и надеемся увидеть все картины художника». Ира и Саша АНИСИМОВЫ, 28.09.87 г.

«Гармония живописи и поэзии, живописи и музыки, гармония природы и души — это Васильев. Русская природа и русский человек, его подвиг в истории — это Васильев. Очень нужен музей в Москве, чтобы все увидели и еще раз узнали величие нашей Родины и поняли, что мы умеем исправлять свои ошибки». Л.ПИНЯЛОВА, г. Санкт-Петербург, 26.09.97 г.

«Феномен Константина Васильева — это крик души к душам людей: проснитесь, вспомните свои истоки, познайте свою Родину, ее Корни — и через это самопознание вы найдете истинную дорогу к счастью. Живопись Васильева противостоит

салонной живописи «признанных» мастеров, сыгравших на конъюнктурной популярности старорусской темы, но не пытавшихся так глубоко проникнуть в суть религии, держащей пока еще наш мир только на краю соблазна грехопадения, но эта «струна» легко может быть порвана. Живопись не только форма, но и содержание». г. Рига, художник. Подпись неразборчива, 5.02.89 г.

«Мы много потеряли в текучке нашей жизни. Что более всего утрачено — это высокие нравственные идеалы. Понятия добра, справедливости, долга, чести, достоинства личности. И как много нужно нам, чтобы все это восстановить. И в этом нам поможет Константин Васильев. Он не только художник, он — философ в высшем смысле этого слова. Его проникновение в душу человека, его работа по передаче нам этого своего проникновения делают его творчество бессмертным (не побоюсь этого слова), ставят его в один ряд с выдающимися живописцами, ибо он помогает человеку понять свою сущность». В.КУЛИКОВ, военнослужащий, г. Рига, 2.02.89 г.

«Живопись Константина Васильева свидетельствует о неиссякаемости духовной мощи русского народа. Поражают философская глубина полотен, страстная любовь к народу, Родине, природе России. Создавать такие полотна способен только истинный патриот, человек огромного мужества и редкого таланта. Эта выставка у каждого умеющего думать и видеть формирует патриотизм, стойкость, а у всех явных и скрытых врагов русского народа вызывает лютую злобу и страх оттого, что душу народа растоптать не удалось. Можно убить реального художника, но шедевры, созданные им, освещают дорогу к истине». Семья НИКИТЕНКО, г. Рига, 25.02.89 г.

«Что самое удивительное на выставке Васильева? Лица людей! Молодые, пожилые, детские… разные. А выражение общее: восхищение и очищение. Очищение от скверны будничной жизни через красоту, гармонию и правду. Это три звезды художника, три его духовных струны, которые связывают навсегда его дело и его душу с живущими, делая их светлыми и с надеждой глядящими в неизвестное будущее». Супруги ИВАНОВЫ, г. Рига, 26.02.89 г.

«Колдовское очарование полотен художника не дает возможности уйти из зала, оставить эти картины. Покорили меня эти удивительные истинно русские полотна». Н.МИХЕЕВ, заслуженный артист России, Москва, ул. Аргуновская.

«Время поставит нашу русскую боль — Константина Васильева — в ряд с такими великолепными мастерами, как Рафаэль и Рублев, Левитан и Брюллов… Картины Васильева —

это великое оружие нашей нации. Не позволим испепеляющим сейчас порокам уничтожить русское начало! Это страх за русский народ! Он должен найти в себе такие силы, чтобы патриотизм, ведущий нас от Куликовской битвы, сейчас вырос в мощную силу, и русский народ стал созидателем и творцом всего доброго на нашей хрупкой планете». Л.ИВАНОВА, юрист, г. Москва, 01.06.88 г.

«Теперь я вижу — есть что-то русское в России. Я счастлив и горд, что даже в это страшное время остались целы народные мысли и чувства. К. Васильев — действительно гений!» Студент МГУ. Подпись неразборчива, 04.07.88 г.

«Не ожидала такого. Вот, по-моему, то русское, родное и дорогое каждому человеку. Огромный размах души, привольная песня, льющаяся над реками и лесами, полями и лугами России. Такие картины мог создать только человек со свечой, горящей у него в груди, человек, чувствующий полнозвучную гармонию жизни, солнца, травы, деревьев. Впечатление грандиозное… звуки органа и легкий ветерок флейты, запах луговых цветов и бушующее пламя пожара. Это великолепно!» Ж.СЕЛИВАНОВА, студентка II курса МИНХ, 19.05.88 г.

«Какая поэзия чувствуется в каждой картине! Да, это большой художник, явление в нашей русской культуре, человек, познавший откровение… Васильев живет в своих картинах, в мире им же и созданном, но этот мир навеян, внушен всей нашей историей, глубокими корнями, лежащими в душе каждого славянина и так поразительно открывшимися в творчестве Константина Васильева. Быть может, это и есть предназначение каждого художника — расцветить мир фейерверком своей фантазии, обогатить его, сотворить прекрасное, а не рисовать коров, доярок да передовиков, называя это реализмом и верным отражением жизни… В наш век, когда культурные традиции разных народов смешиваются с фантастической быстротой, очень важно не оторваться от основания, на котором выросла русская культура. Васильев будит в нас засыпающего славянина». НИКТАН, Москва, 26.08.88 г.

«Один из чиновников Союза художников заявил, что Васильева «возносит какая-то неведомая сила». Что ж, мне ясно, — эта трагическая сила — инстинкт самосохранения нации. Чудовищный удар по национальной культуре 20 — 30-х годов и страшные людские потери славян в результате социальных экспериментов с 1917 года (около 100 млн. человек) подорвали духовное и физическое здоровье нации. Смогут ли они возродиться?! — Да, если подобное искусство будет подано в школы, если мы заговорим и будем петь на родном языке…»

Л.ВОЛКОВ, г. Хабаровск, 29.07.88 г.

«Думаю, не обидятся на меня все те, кто так единодушно и трогательно воздает уважение русскому художнику Васильеву, если я скажу, что он и наш татарский художник. Он жил и творил возле Казани, учился в Казани, иллюстрировал книги татарских писателей, татарские сказки, имел много друзей татар. Марийцы скажут: «Он и наш тоже. Он рисовал Юшут и Илеть». Ненцы скажут, что он писал на сюжеты из нашей мифологии, а другие скажут — он выражал и наши чувства, его красота дорога и понятна нам! Васильев — общечеловеческий талант, вот в чем штука, хотя, наверное, он бы не стал таким, не став в первую очередь русским художником — здесь великая тайна меры и равновесия. Скажите — вас огорчает, что Бетховен немец?» В.ЮСУПОВ, научный сотрудник из Казани, 31.07.88 г.

«Много писали и много говорили. В добавление к сказанному отмечу: выставка картин живет, действует, она срабатывает — как механизм, который долгое время не включался. Внутри вибрируют струны, имя которым — время!» С.Н.КОПЬЕВ, художник, Москва, 10.08.88 г.

«Когда видела работы К. Васильева в репродукциях на страницах журналов, и тогда глаз не могла оторвать от лиц его героев. А сегодня окончательно осознала, что же меня так привлекает: как будто кто-то из другого мира заглядывает в наш через глаза персонажей художника. У меня сложилось впечатление, что каждый герой К. Васильева живет какой-то своей необычной внутренней жизнью и знает то, чего не знаю я, но к чему подсознательно тянусь. Сочетание нежной таинственности и глубокой, но сдерживаемой страсти — вот что особенно захватывает, вызывает щемящее сердце желание вновь и вновь вглядываться в эти лица, проникнуть за пределы их взоров…» Л.ЗАКИРОВА, г. Кокчетав, Казахстан, 6.08.96 г.

«Я побывала не на выставке, а в сказочном мире образов — ярких, волшебных, зачаровывающих. Сердце трепещет. Хочется что-то выразить, но слов просто не хватает. Я посылаю любовь в тот мир, где сейчас этот гений-художник. Благодарю тебя, Васильев, за твое наследие! Благодарю всех, кто связан с этой выставкой и дал мне возможность прикоснуться к волшебному миру искусства, красоты и космического сознания. Да благословенны будут пути этого живописца в ином мире!» Подпись неразборчива, г. Москва, 23.08.96 г.

«Можно принимать или не принимать творчество Васильева. Одно бесспорно: с помощью его картин не иссякает ручеек русскости в России, активно угнетаемый злобными силами тьмы. Уже за одно это, я полагаю, низкий поклон К.Васильеву —

Великороссу, ведь Россия (с ее сердцем Русью) — это последний бастион Бога на Земле, а может, и во Вселенной». В.ШАТАЛОВ, Москва, 21.09.96 г.

«Искусство Васильева будит и тревожит самосознание народа. Его картины говорят: «Гой еси, где вы, добры молодцы?!» Но, увы, спят еще. Да возродятся слово русское, русская мысль, русский дух! Да сгинут невежество и наваждение!» Т.М.РЯБИН, Москва, 7.10.87 г.

«Сейчас на Западе полным-полно «русских»: «казачьи хоры», «народные русские коллективы» косяками идут за твердым заработком. Лично я не знаю, как бы я относился к картинам Васильева, будь они написаны в перестроечное время: давила бы мысль о том, что конъюнктура и т. д. Слава Богу, что существовал РУССКИЙ художник, который не боялся рисовать русские сюжеты, не боялся быть обвешанным ярлыками русского шовиниста. Пусть современные псевдорусские посмотрят на эти сюжеты, которым не одна сотня лет, и немного задумаются. Величие русской души ведь именно в том и состоит, что есть у художника картина про поединок Пересвета, а не про то, как Пересвет убивает татарина или монгола». С.КУПЦЕВИЧ, г. Минск, 20.12.91 г.

«Это мечта моего детства! В 10 лет мне подарили серию марок с изображением картин Константина Васильева «Ожидание», «Гадание» и других. С того дня я «заболела» художником. Спасибо огромное организаторам выставки за удовольствие, за то, что мечта сбылась. Очень жаль, что именно в тот год, когда я впервые увидела картины на марках, художника не стало. Но он жив в моем сердце и стареньком альбоме с марками. Спасибо!» С.ПИЛЯК, г. Минск

«Это большое счастье, что есть такие гении — певцы Земли Славянской — Русской, как Константин Васильев, и очень жаль, что они так быстро и безвременно уходят из жизни. Не может быть покоренной та Земля, которая рождает таких богатырей, как герои Васильева. Выставка Константина Великоросса — это триумф славянских гениев!» Подпись неразборчива, научный работник АН Белоруссии, июль 1991 г.

«В отличие от многих мы знали, зачем ехали. Искусство художника поражает даже в не очень совершенных полиграфических копиях. Но сами картины — потрясают поразительной внутренней силой. Если маршал — то это портрет всей Войны и Победы, если Ф. Достоевский — то чувствуешь бурю его произведений в глазах, в напряжении рук, в перекошенном судорожно застегнутом пиджаке, в позе, в мерцании свечи. Все сильно и страстно. Как мог он вмещать в себя весь мир — с его красотой и тревогой, с разгульной смелостью и борьбой, с силой

духа и величием природы? И нет в его картинах одного — низости, трусости, предательства. Он певец красоты, нашей чести, справедливости. Неужели мы действительно такой красивый могучий народ?!» ТРЕБОГАНОВЫ, москвички, 25.10.84 г.

«Я была пять раз на этой выставке, но, кажется, могла бы ходить постоянно и смотреть, смотреть на эти замечательные картины. Не верится, что такие произведения может писать человек. Память о картинах останется в сердце навсегда. После посещения выставки духовно очищаешься». Е.КУДРЯВЦЕВА, ученица 10-го класса, г. Коломна, 29.11.84 г.

«Гениальный выразитель национального русского идеала самосознания! Пройдут годы, окрепнет духовно Россия, осмыслит свое прошлое и мессианское будущее — и воздаст в полную меру творцу, опередившему свое время. Важно сохранить для Родины нашей эти великие символы ее духа!» Инженер В.ЧУРНОСОВ, г. Чернигов

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

СОЛОУХИН В. А. Письма из разных мест (Очерк о художнике) // Наш современник. 1982. № 1.

ДОРОНИН А. И. Мужество таланта // Молодая гвардия. 1982. № 8.

ДОРОНИН А. И. Художник Константин Васильев // Б-ка журн. «Молодая гвардия», 1985.

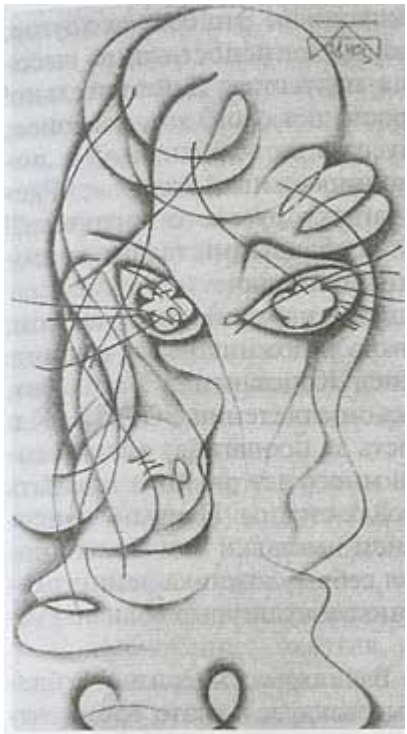
ДОРОНИН А. И. Руси волшебная палитра. — М.: Молодая гвардия, 1992.

ШОРНИКОВ О. Е., ПРОНИН Г. В. и др. К. Васильев. Воспоминания друзей. — Казань: Стар, 1995.

ДОРОНИН А. И. Константин Васильев: Художественный альбом. — М., 1996.

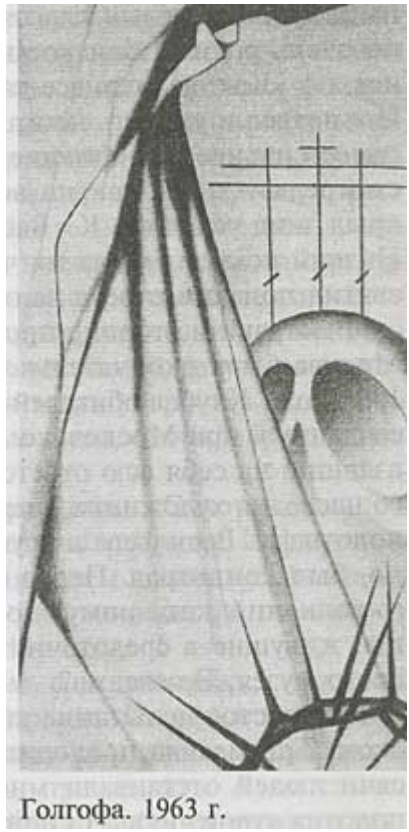
Иллюстрации

Прощание с мечтой. 1964 г.

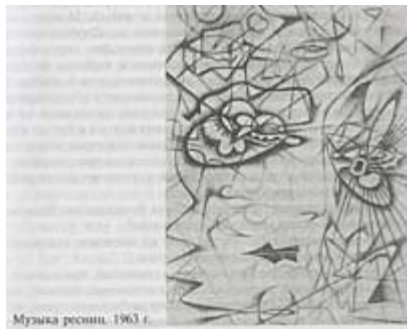


Грусть королевы. 1963 г.

Грусть королевы. 1963 г.



Голгофа. 1963 г.



Музыка ресниц. 1963 г.

— Говорят, ты женился на Ляле потому, что у нее двухкомнатная квартира...
— Врут люди! У нее четырехкомнатная!..

— Говорят, ты женился на Ляле потому, что у нее двухкомнатная квартира…

— Врут люди! У нее четырехкомнатная!..

Ной — жене:
— Давай поищем другой ковчег: в этом пара хамов живет!

Ной — жене:

— Давай поищем другой ковчег: в этом пара хамов живет!

Мите исполнился годик.

Мите исполнился годик.

П.И. Чайковский. 1962 г.

П. И. Чайковский. 1962 г.

А.Н. Скрябин. 1961 г.

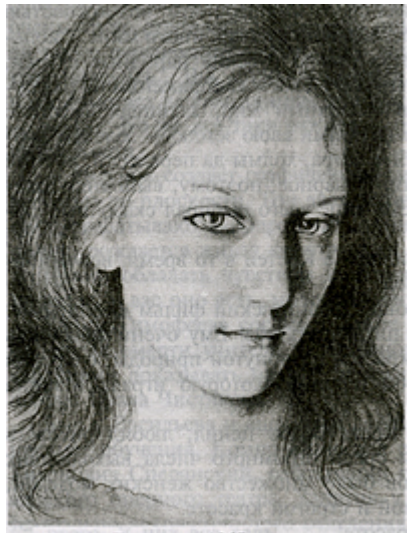
А. Н. Скрябин. 1961 г.

Р. Вагнер. 1962 г.

Р. Вагнер. 1962 г.

Д. Шостакович. 1961 г. 41

Д. Шостакович. 1961 г.



Сестра Людмила. 1967 г.

Сестра Людмила. 1967 г.

56 Освобождение Василисы Прекрасной (фрагмент). 1969 г.

Освобождение Василисы Прекрасной (фрагмент). 1969 г.

Племянница Наташа.

Племянница Наташа.

Натюрморт с гипсовой головой. *1955 г.*

Натюрморт с гипсовой головой. 1955 г.

Деревня. *1952 г.*

Деревня. 1952 г.

Стожки. *1952 г.*

Стожки. 1952 г.

Гадание. *1976 г.*

Гадание. 1976 г.

Папоротник. *1971 г.*

Папоротник. 1971 г.

Вознесение. *1964 г.*

Восшествие. 1964 г.

Свияжск. *1973 г.*

Свияжск. 1973 г.

Рождение Дуная. *1974 г.*

Рождение Дуная. 1974 г.

Портрет сестры Людмилы. *1967 г.*

Портрет сестры Людмилы. 1967 г.

Жница. *1966 г.*

Жатва. 1966 г.

Осень. *1973 г.*

Осень. 1973 г.

У чужого окна. *1973 г.*

У чужого окна. 1973 г.

Часовня. *1971 г.*

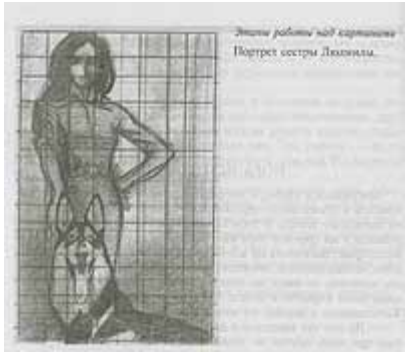
Часовня. 1971 г.

Плач Ярославны. 1974 г.

Северная легенда. 1976 г.

Лесная готика. 1973 г.

Ожидание. 1976 г.



Портрет сестры Людмилы.

Портрет отца художника Алексея Алексеевича.

«Северный орел».

Скандинавский воин.

Скандинавский воин.

Рисунок и живописная работа на тему «Князь Игорь».

Рисунок и живописная работа на тему «Князь Игорь».

Рисунок и живописная работа на тему «Князь Игорь».

Богиня любви Фрея.
Иллюстрация к тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга».

Богиня любви Фрея.

Альберих и русалки

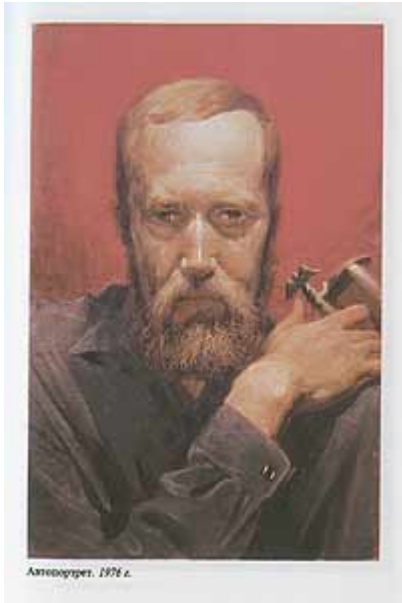
Альберих и русалки.

Зигфрид.

Зигфрид.

Явление Валькирии.

Явление Валькирии.



Автопортрет. 1976 г.

Автопортрет. 1976 г.

Берег. 1971 г.

Берег. 1972 г.

Гуси-лебеди. 1967 г.

Гуси-лебеди. 1967 г.

Дуб (фрагмент). 1967 г.

Дуб (фрагмент). 1967 г.

Заброшенная мельница. *1970 г.*

Заброшенная мельница. 1970 г.

Марийская деревня. *1969 г.*

Марийская деревня. 1968 г.

Русалка (фрагмент). *1968 г.*

Русалка (фрагмент). 1968 г.

Садко и Владыка морской. *1974 г.*

Садко и Владыка морской. 1974 г.

Вольга и Микула. *1974 г.*

Вольга и Микула. 1974 г.

Старец. *1968 г.*

Старец. 1968 г.

Свентовит. *1971 г.*

Свентовит. 1971 г.

Марш «Прощание славянки». *1974 г.*

Марш «Прощание славянки». 1974 г.

Портрет Ф. М. Достоевского. *1976 г.*

Портрет Ф. М. Достоевского. 1976 г.

Человек с филином (Мудрость Великоросса). *1976 г.*

Человек с филином (Мудрость Великоросса). 1976 г.

Ф. М. Достоевский. 1973 г.

Ф. М. Достоевский. 1973 г.

Пушкин.

Пушкин.

Эскизы к картине
1 «Авдотья Рязаночка».

Эскизы к картине «Авдотья Рязаночка».

Эскизы к картине «Авдотья Рязаночка».

Эскизы к картине «Авдотья Рязаночка».

Рисунок восьмилетнего художника.

Рисунок восьмилетнего художника.

Из цикла «Север».